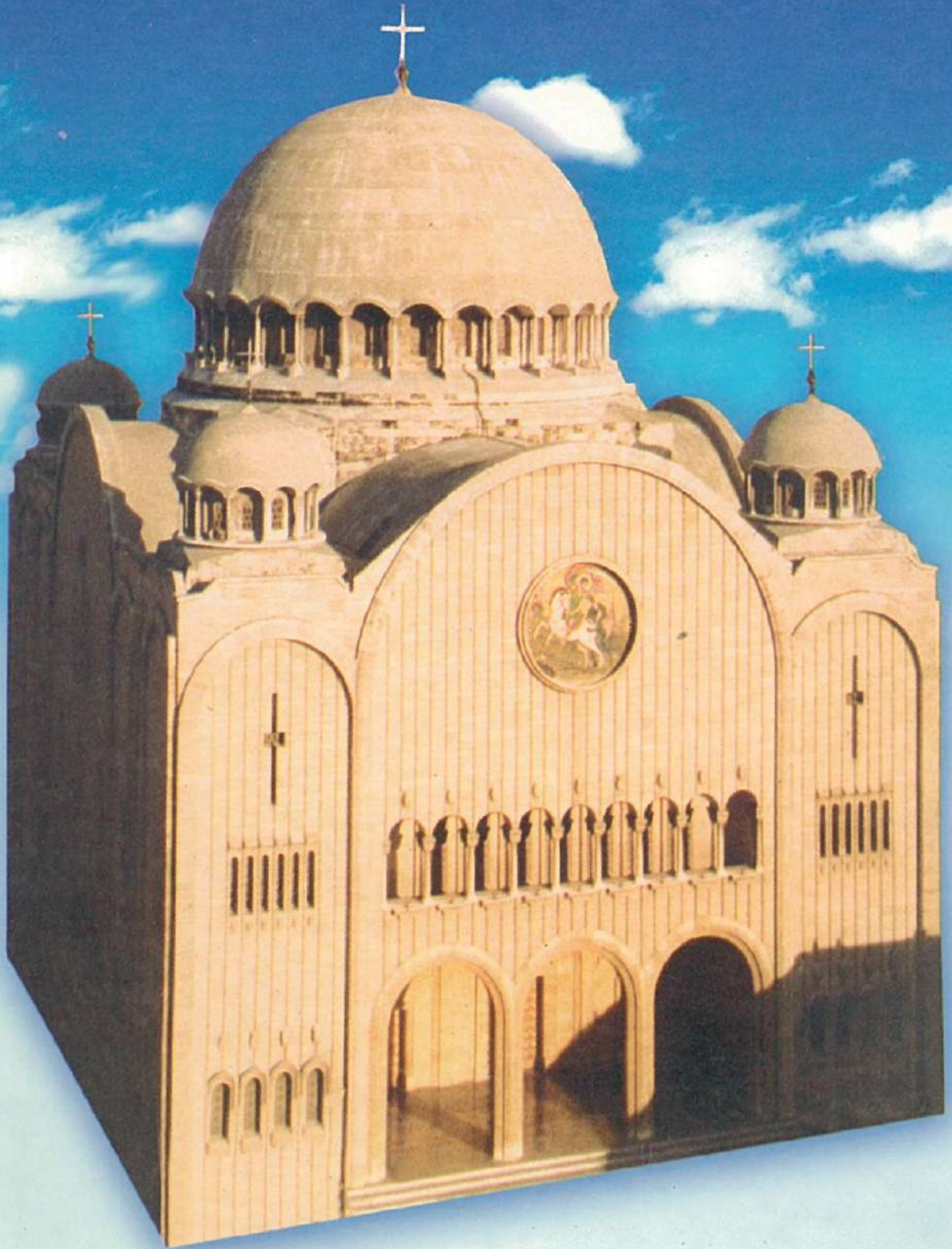


مار جرجس في حلب



الأب يوحنا جاموس

مار جرجس

في

حلب

الأب يوحنا جاموس

من أكليروس أبرشية حلب

للروم الكاثوليك

من كهنة البرادو

إهداء

إلى أبناء أمتي ووطني ومدينتي الشهباء
من مسيحيين ومسلمين ،
الذين يكرمون القديسين والأولياء
والذين أقاموا لهم الكنائس والمساجد والمعابد.
إلى محبتي القديس جاورجيوس
الذين ساهموا ،
كلُّ على حسب إمكانياته ،
في إشادة صرحه العظيم ،
في مدينة حلب ،
معقلاً للإيمان والعبادة والصلاة ،
وتكريماً لهذا القديس ،
تمجيذاً لله تعالى ،
الذي صنع به العجائب .

أهدي كتابي هذا

الأب يوحنا جاموس

وإهداء خاص إلى العزيزة بيكي ابنة شقيقتي جورجيت التي نسقت
وأخرجت كتابي هذا بمحبة كبيرة

الأب يوحنا

ساهمت في طباعة هذا الكتاب
عائلة المرحوم جرجي نعمة الله عقاد

طبعة أولى ٢٠٠٢

المقدمة

للقديس جاورجيوس شعبية كبيرة في تقوى أهالي مدينة حلب وفي منطقة الشرق كلها، وقد شُيّدت على اسمه معابد وكنائس فخمة وضخمة منذ قديم الأزمان، وبما أننا قد احتفلنا عام ١٩٩٤ باليوبيل الفضي لتدشين مزار الكنيسة الجديدة القائمة في حي السليمانية في حلب ارتأت لجنة الكنيسة يومئذ أن يوضع كتيب يتكلم على القديس وعلى كنيسته الجديدة.

ولكن بما أن حياة قديسنا هذا قد تناولها أكثر من كتيب ومنشور ومقال في المجالات الطائفية وغيرها فقد ارتأيت أن لا اكتفي بما نُشر في هذا الموضوع بل أتعدها إلى الحديث على الأيقونسطاس الجميل الذي يزين كنيستنا، وعلى أيقوناتها الرائعة، بل أحب في كتابي هذا أن أخلد ذكر مَنْ عَمِلَ وتعبَ وضحى بماله وحياته لإشادة هذا الصرح الجميل والخالد، لمجد الله تعالى، وخدمة أبنائه البشر، وخصوصاً الحلبيين منهم. فهم يهرعون إلى هذا القديس في أفراحهم وأحزانهم، في شدائدهم وصعوباتهم، من جميع الطبقات والملل والأديان، ولكي يكون بين أيدي السّواح والأجانب^١ صدى لما يتحلى به الحلبيون من تقوى، وقديسنا العظيم من إكرام وتبجيل، فيكون بالتالي صلة بين الله والبشر بقداسة

^١ سوف يترجم هذا الكتاب إلى اللغتين الفرنسية والإنكليزية، إن شاء الله.

حياته وبشجاعته في عيش الإيمان والذود عنه حتى بذل
الحياة في سبيله، فيكون بالتالي عبرة لنا نحن أبناء القرن
الواحد والعشرين.

الأب يوحنا جاموس

حياة القديس جاورجيوس بين التاريخ والأسطورة

التاريخ

وُلد جاورجيوس نحو سنة ٢٨٠ للمسيح في مدينة نيكوميديا^١ من إقليم الكبادوك^٢ من أسرة شريفة، وتربى على التقوى والصلاح منذ نعومة أظفاره وقبيل بلوغه العام الرابع عشر من العمر توفي والده غاراتيوس من أجل الإيمان بالمسيح. وكانت أمه المولودة في اللد، في فلسطين (بين يافا والقدس)، غنية ولها أملاك واسعة في موطنها ورثتها عن ذويها وأقاربها. فرحلت بابنها جاورجيوس عن الكبادوك قاصدة فلسطين واستقرت في موطن آبائها وأجدادها، في قسم من أراضيها وأملاكها. فشب فتاها وسيم الطلعة، ممشوق القامة، تفخر به أمه إذ ربّته على الفضيلة والإخلاص والشجاعة

^١ وينسب بعض المؤرخين مسقط رأس جاورجيوس إلى اللد (من أعمال فلسطين) موطن والدته.

^٢ الكبادوك: مقاطعة في شمالي غربي تركيا كانت عاصمتها قيصرية وهي اليوم تدعى إزميت. دعيت أولاً نيكوميديا نسبة للملك نيكوميد الأول الذي بناها في القرن الثالث قبل الميلاد.

وحسن الأخلاق. فأهلته هذه المزايا الطبيعية والخلقية للانخراط بالجيش الروماني وسرعان ما تسلّم قيادة كتيبة هامة فيه. وسرعان أيضاً ما برزت مؤهلاته القيادية والشجاعة في التغلب على أعداء الإمبراطورية الواسعة الأرجاء. فوصلت أخبار انتصاراته وأخلاقه إلى العاهل الروماني ديوكليسيانوس في قلب عاصمة العالم آنذاك، روما. فرقاه الإمبراطور إلى رتبة مشير في ديوانه الملكي دون أن يعرف أن جاورجيوس هذا مسيحي، ولم يكن له بعد سوى عشرين ربيعاً.

وكان الإمبراطور ديوكليسيانوس من ألد أعداء المسيحيين ومن أشرس الأباطرة الذين اضطهدوا الكنيسة. ففي عهد حكمه (٢٨٤-٣٠٥) قُتل عشرات الألوف من المسيحيين بجميع أنواع التعذيب وسفك الدم: بالسيف وبين أنياب الوحوش الكاسرة وبالحرق وبتقطيع الأعضاء وبالجلد... إلخ... حتى ليذكر التاريخ أن الإمبراطور ديوكليسيانوس هذا أراد أن يدخل روما ليلاً على ضوء المشاعل البشرية حين عاد منتصراً وحاملاً الغنائم من مقاطعات شمال إيطاليا. فربط إلى أعمدة تحف جانبى الطريق المؤدية إلى روما عشرة آلاف شاب مسيحي وطلّى أجسامهم بمواد مشتعلة وأشعل فيها النار وهكذا دخل روما على ضوء مشاعل بشرية مسيحية^١ واشبع نهمه إلى سفك الدم الذكي. وفي عهد هذا الإمبراطور استشهد أيضاً في بلادنا سرجيوس وباخوس اللذان دُفنا في الرصافة ولا

^١ لوحات من تاريخ الكنيسة - الأب متوديوس زهيراتي الجزء الأول

تزال آثار كنيستهما الفخمة من القرن الرابع تحكي عظمة
ذاك العصر الذهبي المليء بالبطولة والإيمان والفداء. كما
استشهد القديس ديمتريوس والقديسة بربارة.. وغيرهم
الكثيرون.

وفي هذه الأثناء توفيت والدة جاورجيوس فتناول ابنها
قسماً من الأموال الموروثة وبعض العبيد وعاد إلى نيكوميديا،
حيث تجلت من جديد مواهبه وتعاظم اسمه بين ضباط
الجيش حتى اعجب به الجميع. فلم يجد الملكُ خيراً منه
لكي يكل إليه مهمة تنفيذ الأوامر الإمبراطورية في القضاء على
المسيحية التي كانت تنتشر في المجتمع الروماني واليوناني
والشرقي انتشار النار في الهشيم. فكلما قتلوا منهم جماعة
قامت بدلاً عنهم جماعات، وكأن كلمة أحدهم، ترتليانوس،
تتحقق بحذافيرها "دُم الشهداء بذارُ المسيحية" فمذ أن أعلن
نيرون الطاغية بمرسومه عام ٦٤ "أن المسيحيين هم خارج
القانون" والمسيحيون ينمون في جميع الأقطار بصورة غريبة
عجيبة، لا يهابون قانوناً ولا موتاً. بل يذهبون إلى العذاب
وهم يرتلون فرحين أناشيد النصر والقيامة.

وما أن وصل نبأ المهمة الملكية الشريفة إلى مسامع
جاورجيوس حتى ثارت في نفسه عوامل الإيمان بالإله الواحد
وبالمخلص يسوع المسيح الذي تألم ومات وقام لفداء العالم.
فتأهب للجهاد هو الآخر والدفاع عن معتقده ودينه. فبدأ
بتوزيع أمواله على الفقراء والمعوزين كما حرّر العبيد الذين

جاؤوا معه من فلسطين وتجراً ودخل إلى الجمعية الملكية
وخاطب الأعيان منهم قائلاً: "إلى متى أيها الملك وانتم أيها
الرؤساء الرومانيون تستنون الشرائع الظالمة بشأن اضطهاد
المسيحيين والتنكيل بهؤلاء الأبرار الشرفاء الذين عرفوا الإيمان
الحقيقي، وتجبرونهم على اتباع الديانة التي انتم أنفسكم لا
تقرون بحقيقتها حين تتصورون أن هذه الأصنام آلهة،
فتخدعون أنفسكم. في حين أن هؤلاء المسيحيين قد وجدوا
الطريق الحق في إتباع المسيح ابن الله الوحيد. الذي به كان
كل شيء، وبه وفيه الحياة والسعادة. فإما أن تعترفوا بهذه
الديانة أو دَعُوا هؤلاء المتمسكين بها وشأنهم"

فاضطرب المجلس وغضب الملك، غير أنه كتم غيظه
وأشار إلى مستشاره مغناطيوس أن يستجوب جاورجيوس
ويرده عن عزمه. فلم يزد جاورجيوس إلا إصراراً حتى بلغت
به الجرأة إلى تمزيق المرسوم القاضي باضطهاد المسيحيين.
فجُن جنون الملك من هذه الجرأة والوقاحة النادرتين اللتين لم
يكن ليعهدهما في قائده، ومن هذا العصيان السافر، حتى
صاح بجاورجيوس أن يصمت ولا يزيد حرفاً. ثم راح يتملقه
بالوعود المعسولة عساه يثنيه عن معتقده وإيمانه. لكن
جاورجيوس لا تبهره الوعود ولا تغريه أمجاد الدنيا، ولا
المناصب البشرية، بل ازداد جرأة وتحدى مولاه بقوله أن
المنحوتات ما هي إلا أحجار على شاكلة صانعيها، لها عيون
ولا تبصر، لها آذان ولا تسمع، لها فم لا ينطق، بل أن

السجود لها كفر وحماقة وحرام. فأمر الملك أن يُضرب جاورجيوس على فيه وأن يُجَرَّد من رتبته العسكرية وأن يُسام مُر العذاب.

فأنقضَّ عليه الجلادون كذاب مسعورة وأخذوا يمزقون ثيابه ويضربونه بقسوة ووحشية وكأن انفجاراً في داخلهم قد أطار منهم اللب والإحساس، حتى أسالوا دمه الذكي. فأوثقوا يديه ورجليه بالحبال وربطوها إلى ظهره وطرحوه أرضاً ثم وضعوا على صدره حجراً ثقيلاً وتركوه على هذه الحال ساعات طويلة، مُلقى على الحضيض بين حي وميت لا يستطيع حراكاً. إلا أن جاورجيوس لم ينقطع عن التسبيح والصلاة لله تعالى يعظم قدرته ويشيد بحمده. وقضى ليلته يطلب إلى الله ألا يخذله في عذاباته القادمة.

وهكذا قضى ليلته الأولى في العذاب. ولما تنفس الصباح أمر الملك بالإفراج عنه وفك رباطه واستقدمه إلى ديوانه وتظاهر بالملاطفة ولين الكلام والنصح الصدوق، آملاً أن تكون تلك العذابات قد فتتت في عضده وآب إلى رشده. ولكن جاورجيوس لبث جامداً أمام الوعيد والمواعيد وأمام هذا التملق الكاذب، حتى عيل صبر الملك فأمر بأن تُحمى أسياخ الحديد بالنار ويكوى بها جسده الغض والطاهر، عليهم يظفرون على أنة أو صراخ أو تراجع من قبل ضحيتهم. فلم يجدوا أمامهم سوى إنسان كأن لا جسد له فلا يشعر بالألم. حينئذ طرحه الجلاد في أتون من الكلس المحمى ولكن عبثاً أيضاً فلم ينل

ذلك من صُلب إرادته وعزيمته شيئاً. بل زاده تصميماً وعزماً على اقتحام جميع أنواع العذابات كرفاقه الشهداء الذين سبقوه عليّ درب الشهادة، وراح من جوف أتون الكلس كفتية بابل قديماً يترنم بآيات التسبيح والشكر والاستسلام لله قائلاً "يا حافظ الحزاني ومعين المضطهدين ورجاء اليائسين أنت يا إلهي أستجب لتوسلات عبدك ونجني من أعدائك وأعطني أن أحافظ على أسمك القدوس والاعتراف به حتى النهاية".

فلما سمع الملك هذا الدعاء أمر من جديد أن يُربط جاورجيوس على دولاب من حديد تُثَبَّتُ فيه المسامير والمخالب الحديدية من كل جهة ومن ثم راح الجلادون يديرون الدولاب بقوة حتى تمزقت لحمان الشهيد وتخضب جسمه بدمه الذكي وتطاير منه وكأنه يُرَشُّ بركةً على جميع من حوله. وفي كل ذلك بقي شهيدنا صامداً، مغمض العينين لا يتفوه بأنة.

احتمل جاورجيوس هذه العذابات الأليمة بصبر وجلد عظيمين حتى تعجب الوالي جداً وطار رشده. فأجتمع مجدداً بمستشاريه والأعيان وتشاور معهم في قضية هذا الرجل الجبار الذي كان بالأمس من أشهر الضباط والمخلصين للإمبراطور وإذا بهم اليوم يسومونه الهوان والعذاب، وكل ذلك لا ي طال من إرادته ولا يثنيه عن عقيدته.

وبينما هم يتشاورون ويتباحثون كان جاورجيوس ينعم بالرؤية السماوية التي لطف آلامه وعزته في محنته فكانت

بلسماً لجروح جسده وتعزية لقلبه وروحه. إذ شعر أن الرب يسوع المصلوب هو بقربه يتألم معه ويقويه. فأستمد من هذه الرؤية قوة على قوة وراح يبتسم لما ينتظره أيضاً من عذابات مرة، حتى كاد أن يُصعق المجادلون والملك نفسه مع مستشاريه، خصوصاً حين علموا أن بعض جلاديه قد أخذتهم الرأفة والدهشة وصاروا يميلون إلى دين جاورجيوس بل أن بعضهم راحوا يعبرون عن استيائهم من هذه المعاملة الوحشية لإنسان يريد أن يعيش إيماناً مغايراً لإيمانهم. أليس أن الإنسان حراً فكم من فلسفات ومعتقدات في المجتمعين الروماني واليوناني!..

عزَّ على الملك أن يفقد هذا القائد الباسل الأمين ابن صديقه، وقد أعتته الحيل وأساليب التعذيب المتنوعة. فعمل على إبقائه حياً وأمر بتضميد جروحه وحاول أن يلاطفه ويتملقه من جديد ويتحدث إلى قلبه ويعيد على مسامحه ما كانت تربطه من صداقة بوالده وكيف أن والده وصل إلى اعظم المراتب بسبب أمانته وإخلاصه للملك. ليس هذا فقط بل راح يعتذر إليه عما ألحقه به من إهانة وتعذيب، بل يتوسل إليه أن يقلع عن عناده وعن حماقته بإتباعه إلهاً رُفِعَ على صليب العار، لا شيء.. يكفيه أن يقول كلمة.. أن يضع قليلاً من البخور أمام الإله أبولون.. وليؤمن في قلبه بمن يشاء من الآلهة، حتى بيسوع المسيح إذا شاء. لماذا الانتحار وهو على عتبة الحياة؟! والحياة تبتسم له بجميع المغريات والملذات!؟..

اطرق جاورجيوس برأسه هنيهة ثم رفعه وتظاهر بالانصياع لأوامر الملك، فخفق قلب هذا أملاً وطلب إليه أن يرافقه إلى المعبد لزيارة الآلهة. أذعن جاورجيوس للطلب وحدد موعد الزيارة. أنتشر الخبر بسرعة البرق بين الشعب المسيحي والوثني، أن الضابط جاورجيوس المسيحي سوف يؤم معبد الإله أبولون لكي يقدم له البخور. فتوافد الناس، بين مصدق وشاك وفضولي، لكي يتحققوا من الخبر، جاؤوا من القريب ومن البعيد، فغصَّ المعبد على رحبه بالمتفرجين والمتطفلين وكلهم شوق لرؤية هذا المسيحي "الملحد" يعود إلى الإيمان القويم وإلى إيمان الملوك والإمبراطور. أما المسيحيون منهم فكانوا وكأن على رؤوسهم الطير يضرعون في قرارة نفوسهم ويبتهلون إلى الفادي لكي يثبت رفيقهم في الإيمان فلا يجحد مخلصه وإلهه بل يتنازل ويظهر قوته ويشجع جاورجيوس لكي يتابع صراعه ضد الآلهة، ضد الغش والجهل والحقاقة، ولينصره على أعدائه حتى الرmq الأخير من حياته. وإذا بجاورجيوس يطل على الجماهير المحتشدة بطلعته البهية وشبابه الغض وبابتسامة ساحرة وكأنه يذهب إلى حفلة عرس وليس إلى معبد يكره ساكنيه ويحاربهم، يحيط به الحرس الملكي، ويتبعه الملك وهو لا يصدق عينيه. والجمهور من حوله يموج كالبحر وأصوات البهجة والارتياح تملأ الأرجاء. فتعالت الصيحات وتطاولت الأعناق مستبشرة خيراً بعودته إلى دين الأجداد ناكراً دين المسيح وأتباعه. فتقدم جاورجيوس بخطى ثابتة ووقف أمام تمثال أبولون

فخيم حينئذ صمت رهيب على المعبد وخارجه وحبس
الجميع أنفاسهم.

حينئذ رسم جاورجيوس البطل إشارة الصليب المقدس
على صدره بوضوح كبير وهو يحدق في التمثال مخاطباً إياه
بصوت يسمعه جميع من في المعبد، قال: "يا أبولون أرفع
صوتك عالياً وجاهر علناً أمام هذه الحشود المتماوجة، أحقاً
تريد أن أقدم لك البخور؟ ألا قل لنا هل أنت إله الجمال
والشباب؟" فما كاد جاورجيوس ينهي كلامه حتى سُمع
صوت أجش مرعب من أحشاء الصنم كأنه رعد دوت له
أرجاء المعبد يقول: "لا.. لا.. إني لست إلهاً.. الإله الحقيقي
هو الذي تعبده أنت..". وإذا بزلزلة صغيرة تحدث في الموقع
فهوى تمثال أبولون إلى الأرض وتحطم أجزاء متناثرة وكذلك
كافة الأصنام القائمة في المعبد، لم يبق منها صنم منتصب.
وارتفعت من الأرض ومن جوانب المكان أصوات منكرة
ارتعدت لها فرائص الحاضرين فهربوا متزاحمين لا يلوون
على شيء لما اعتراهم من الهول والخوف. وصاح بعضه: "إن
جاورجيوس بفعل سحره الشيطاني قد حطم ألهتنا فالويل
لهذا الخائن العنيد". ثم هجموا عليه وكأنهم يريدون أن
يفترسوه حياً لو لم يتداركه الجند ويختطفوه من بين أيديهم
محتفظين به للملك لعذاب أفظع ولميعة رهيبة. أما الملك فلما
رأى ما حصل أعطى الجلادين حرية التصرف بجسد
جاورجيوس وبحياته، فليبالغوا بتعذيبه ما شاؤوا وبما

ابتكرت مخيلتهم السادية المجرمة من فنون التعذيب والأذى.
فعراه الجلادون من ثيابه وراحوا يضربونه بالحجارة على فمه
فكسروا أسنانه وهشموا وجهه وسالت الدماء غزيرة من قمة
رأسه إلى أخمص قدميه. أما جاورجيوس فلبث صامتاً كالمسيح
على الصليب وكأستيفانوس تحت الحجارة. وإذا رأى الملك
رباطة جأشه وصموده العجيب وسمع الجمهور ينادي بأعلى
صوته: "رأسه، نريد رأسه، نريد رأسه!" أمر بقطع رأسه
ليتخلص منه سريعاً. جثا جاورجيوس على ركبتيه ورفع
عينيه إلى السماء وصلى إلى الفادي يسلم بين يديه روحه، ثم
حنى رأسه كالشاة أمام الجزار. وبضربة سيف قاضية فصلت
هامته الكريمة عن جسمه الطاهر وطارت روحه إلى خالقها
لتنال مع باقي الشهداء رفاقه إكلييل المجد الذي لا يزوي.

حدث ذلك كله وجاورجيوس لم يتم الثالثة والعشرين
من عمره.

حدث ذلك في ٢٣ نيسان عام ٣٠٣.

بادر حينئذ العبيد الذين أعتقهم جاورجيوس والذين
ظلوا مخلصين له إلى العمل بما كان أوصاهم به سيدهم القديس
والشجاع فحصلوا على جسده الطاهر وذهبوا به إلى فلسطين
حيث دفنوه في موطنه الأصلي وهناك أشرق ضريحه بعجائب
كثيرة ومتنوعة واستمر إلى زمن الملك قسطنطين الكبير. حينئذ
شيد المؤمنون كنيسة فخمة في اللد، مازلنا نحتفل كل سنة
بعيد تدشينها في الثالث من تشرين الثاني، ونقلوا إليها

جثمانه ووضعه تحت هيكلها ونظمت له رتب صلوات كنسية خاصة بعيده. واستمرت المعجزات تنبع من قبره ومن كنيسته. فبشفاعته يمطر الله غيوث نعمه ويوزع الأشفية على كل من يستجير به. وطار صيته. في كل أرجاء الإمبراطورية، شرقاً وغرباً، وشغفت به قلوب الملايين في كل عصر، واتخذوه شفيعاً لهم ولأولادهم يؤازرهم في الضيقات. إنه اليوم شفيع الشباب والكشافة والفرسان والجيش. وأضحى قبره والكنائس والمعابد التي شُيدت على اسمه في مختلف الأصقاع مزاراً شريفاً يحجون إليه، طالبين باسمه الشفاعة والبركة والمعجزة.

فهو للأسرى معتقٌ وللمساكين مجيرٌ وللسقماء طبيب وعن الملوك مناضل لا يقهر.

واتخذته بعض الدول العظمى شفيعاً لها حاراً وتلقب باسمه ملوك كثيرون. خصوصاً في إنكلترا وفرنسا؛ فهو شفيع إنكلترا وقد جعل منه الملك ادوار الثالث الشفيع الأكبر لفرقة حاملي وسام "ربطة الساق" وهو أرفع وسام عند الإنكليز. كما امتازت فرنسا أيضاً بإكرامه فقد شادت القديسة كلوتلدا امرأة الملك كلوفيس هياكل وكنائس عديدة على اسمه. وذكر القديس غريغوريوس أسقف مدينة تور أن إكرام هذا القديس كان منتشراً جداً في فرنسا في قديم الزمان. ويذكر تاريخ حياة القديس دوكتروفي أنهم لما دشنوا في باريس كنيسة القديس منصور وهي اليوم كنيسة St Germain des Près أتوا بذخائر، من عظام القديس جاورجيوس ووضعوها فيها. وهو

شفيح لكثير من المدن والقرى في فرنسا. كما اتخذته جمهورية جنوا في إيطاليا شفيحها الأول والأكبر. وأنشأت جمهورية البندقية فرقة رهبانية عسكرية على اسمه^١.

وفيما بعد وزعت عظامه على كنائس كثيرة شُيّدت على اسمه في سائر الأقطار. يقصدها الناس من كل حذب وصوب زرافات ووحدانا ليقدموا لهذا الشهيد البطل التكريم والتعظيم، وليوفوا له النذور، أو ليقضوا الليالي في كنائسه ساهرين مصلين أو ليعمدوا فيها أطفالهم.

ونحن في سورية لنا الحظ والفخر أن تكون لدينا كنيسة جميلة من هذه الكنائس القديمة وهي من القرن الخامس ثم بُني على هذه الكنيسة كنيسة الأولى من القرن الثالث عشر والثانية من القرن التاسع عشر. تقع هذه الكنيسة بجوار مرمريتا في قرية المشتاية "دير مار جرجس" الشهير، يخدمها نخبة من الرهبان من أخوتنا الروم الأرثوذكس يتابعون فيها الخدمة الروحية بكل إتقان وتقوى وجمال. يستقبلون الزوار والمتريضين بمحبة الراهب المنفتح، ويقدمون لهم كل خدمة روحية وأدبية ممكنة، ويحثونهم على التقوى الحقة وعلى التشبه بهذا القديس العظيم.

وفي هذه الكنيسة في المزار خصوصاً أيقونات بيزنطية وملكية تعتبر بعضها من أجمل ما لدينا من أيقونات.

^١ سنكسار المطران عساف جزء ٢ ص ٥٥

يؤم هذه الكنيسة سنوياً مئات الألوف من الزوار والسواح فهي مركز إشعاع ديني وروحي وثقافي يومي ودائم. ويُحتفل بالعيد الرسمي لصاحب الدير في ٦ أيار (أي ٢٣ نيسان حسب التقويم الشرقي).

الأسطورة

تلك هي حياة قديسنا العظيم.

أما الأسطورة فقد حيكت حول هذا البطل الصنديد تجسدت في أيقونته الرائعة التي تمثله ممتطياً صهوة جواده الأبيض يصارع تنيناً هائلاً، وحشاً خارجاً من البحر فاغراً فاه وهاجماً على القديس بعد عن عدل عن مهاجمة ابنة الملك ليفترسها حية فيسمح بالتالي لأهل المدينة (وهي بيروت) أن يستقوا من ماء النهر. إنها الفريسة أو الضحية المسكينة التي تقدّم شهرياً لهذا الوحش الجهنمي الهائل، والجميع عاجزون عن مقاومته. لذلك فالملك والملكة والجمهور يطلون من فوق سور المدينة لا حيلة في يدهم ولا قوة ليروا بحسرة ولوعة هذا المشهد الرهيب المؤلم، فيستسلمون لهذا الشر الذي لا بد منه لكي يستطيعوا أن يحيوا باستقائهم من ماء النهر. ويتصدى القديس جاورجيوس الشهيد لهذا التنين بعد حوار لذيذ ألفته المخيلة الشعبية^١، دار بين ابنة الملك الملتاعة الخائفة على

^١ تجد هذا الحوار في الصفحة ١٤٦ (المدحة)

ذاتها وعلى شباب هذا الضابط المجهول الآتي من حيث لا تدري وبشكل مفاجئ، وتحاول أن تصده عن عزمه مستسلمة لقدر غاشم لم يستطع أبوها ولا ذووها على صده وتخليص المدينة منه. فهي، أسوةً برفيقاتها الصبايا اللواتي أفترستهن أنياب الوحش الطاحنة، مستعدة أن تكون كبش فداء ليحيا شعبها. أما الشهيد فلا يبالي لتوسلاتها لكي تبعده عن مصرعه إذا ما أقترب من الوحش ولا يهاب النيران التي ينفثها التنين من منخريه غيظاً بل إنه ينظر في عينيه ويقترّب منه بجرأة وشجاعة ممسكاً بحربة يعتليها ما يشبه الصليب. وتدور المعركة بين الشهيد والتنين الأسود وتتكرر الحربة وتسيل الدماء العفنة اللزجة من جروح الوحش بينما تتخضب جوانب حصان القديس الأبيض ببعض الجروح. ويستلّ القديس سيفاً عربياً مهنّداً، قبضته تشبه الصليب، وينهال على التنين ضرباً وتجريحاً حتى يرتمي أيضاً مصروعاً ميتاً.

وينقذ البطل جاورجيوس ابنة الملك والمدينة والشعب من شر التنين الهائل.

هذه هي الأسطورة، تجسدها أيقوناتنا البيزنطية والملكية الرائعة، ولدينا منها في كنيسة مار جرجس أيقونة

¹ في بعض الأيقونات: القديس يقتل التنين بالحربة التي يعتليها الصليب (وليس بالسيف) إذ يُقحمها في فيه.

جميلة جداً يعود رسمها إلى الفنان ميخائيل الكريتي أو أحد تلامذته مؤرخة عام ١٨٥٦^١.

الأسطورة ليست الحقيقة، وإنما هي تجسيد لقيم وحياة أعجب بهما الناس فصاغوها بأسلوب ملحمي يتغنون بها ويشيدون فيها، بكثير من الصور الشعرية والمبالغ فيها حتى اللامعقول أحياناً، بفضائل وصفات البطل الذي يعظمونه. كذا وصف هوميروس أمجاد آشيل في الإلياذة اليونانية وهذا ما نجده في ملحمة الانياذة اللاتينية، وفي ملحمة كلكامش البابلية، وفي ملحمة رولان البطل الفرنسي مع شارلمان، أو في أشعار بطلنا عنتره بن شداد العربي^٢.

فهل علينا أن نأخذ هذه "البطولات"، أو هذه الأشعار الملحمية بحرفيتها؟! أو نعتبر تلك الشعوب التي أنتجت تلك الأساطير شعوباً سُدّج آمنوا بالمستحيل وبالخلف الذي لا يصدق إنسان عاقل؟! إذا ذهبنا هذا المذهب نكون نحن السُدّج ولا نتذوق روائع ما أنتجته البشرية من شعر وفكر وحكمة.

علينا أن نفهم الأسطورة...

فإلام ترمي أسطورة مار جرجس؟ وما هي رموز الأيقونة؟

^١ من هذه الأيقونة عدة نسخ متشابهة: في كاتدرائية الروم الكاثوليك وفي كنيسة الأربعين شهيداً للأرمن الأرثوذكس وفي بعض منازلنا الحابية.

^٢ راجع (الشعر الجاهلي) للكاتب الأديب طه حسين

إنها رائعة!... وكل حركة فيها ولون وشخص يعبر
عن الكثير.

فالتنين الأسود الشرس والشره هو الشر. إنه يستعبد
العالم ويطلب الضحايا. والبشرية (الملك والمدينة) تقدم له
صاغرة ودون مقاومة الضحايا البريئة، وأولهم المساكين
والمستضعفين (بنت الملك): الشهداء المسيحيين. إنه يخرج من
بحر أسود قاتم السواد: إنها الإمبراطورية الرومانية بؤرة
الفساد وانحطاط الأخلاق.

المدينة: هي الكنيسة التي تُضطَهَدُ في ابنة الملك،
الذي هو الله. فهي المستضعفة التي يقوم في وجهها مرسوم
نيرون الطاغية (عام ٦٤)، وهي لا تقاوم بل تقاد إلى الذبح
كل يوم في أبنائها البررة.

وهنا يأتي دور الشهيد والشهداء والقديسين والأبرار
ويمثلهم جميعاً القديس جاورجيوس.

فهو يمتطي حصاناً أبيض علامة النعمة والقوة
والشجاعة. والحصان لا يخاف بل هو طوع إرادة فارسه
المغوار، يقتحم معه الموت الزؤام. وهكذا الشهداء فهم
يتسلحون بنعمة الرب ولا يهابون الشر. والشهيد يلبس خوذة
الخلاص ودرع البر وينتعل بالحمية في إعلان بشارة السلام،
كما أنه يتقلد سيف الروح (افس ٦ : ١٤-١٧)

وكلها أسلحة أشاد بها القديس بولس، الذي سبق له

أن تدرب على حمل السلاح، يتسلح بها المؤمن الشهيد لكي يصارع طغيان الشر، ليس فقط في جسمه وفي روحه ومن أجل خلاصه الفردي بل يتسلح بهذه الأسلحة الإلهية لكي يقاوم الشر حيث يجده في هذا العالم وفي الكنيسة، ويقضي عليه إذا استطاع، أو يحمي منه شعبه، أبناء الكنيسة، ويحرر منه جميع المستضعفين.

نعم سوف يكون ذلك على حسابه هو وسوف يدفع دمه ثمناً لهذا الصراع وهذا التحرير. ولكن! لا بأس في ذلك! ألم يسبقه على درب الفداء ذاك الذي اعتلى الصليب، لأنه خير أن يموت إنسان واحد عن الأمة من أن يهلك الشعب جميعاً (يو ١١ : ٥٠).

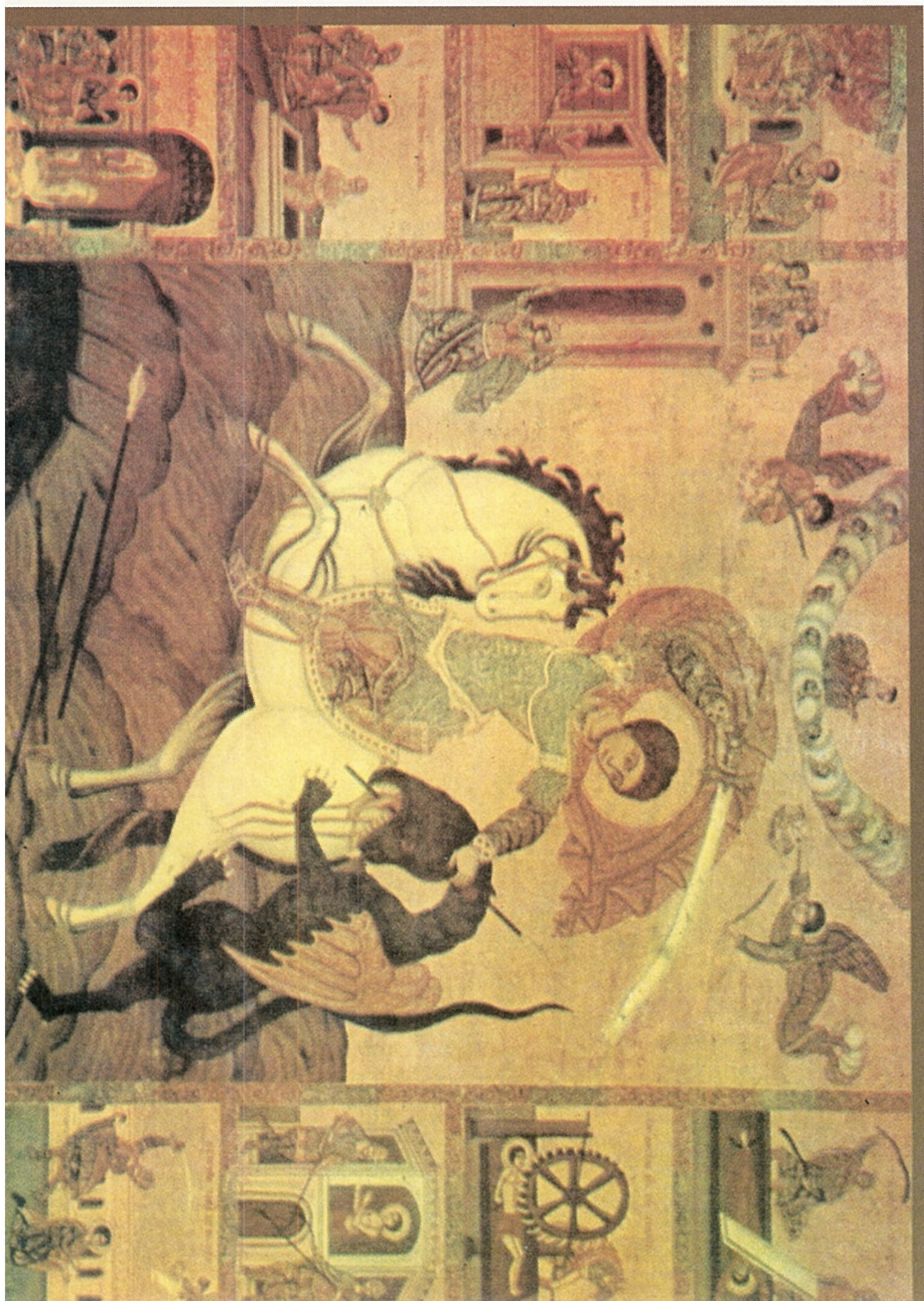
نعم "إن الشهداء أنبل من في الدنيا وأكرم بني البشر" (الرئيس الراحل حافظ الأسد) إن استشهدوا في سبيل إيمانهم وعقيدتهم أو في سبيل أوطانهم أو في سبيل معتقدهم (إن كنا ممن يؤمن بهذه العقيدة أو ينكرها). أن الشهيد إنسان محترم يحق له الإكرام والتبجيل.

إن الأيقونة تمثل عادةً قتل التنين فقط ولا ترسم لنا استشهاد القديس (إلا في اللوحات الصغيرة الجانبية) ذلك لأن الشهيد جاورجيوس لا يمثل نفسه فقط بل يتجمع فيه جميع الشهداء: وفي الواقع، في نهاية الأمر، هي الكنيسة التي انتصرت واستمرت وانتشرت وعمّ تعليم الإنجيل الدنيا كلها. أستشهد القديس جاورجيوس كما قلنا عام ٣٠٣ وإذا

بالإمبراطور الوثني قسطنطين الكبير يعلن بعد عشر سنوات
مرسوم ميلانو، عام ٣١٣، يعلن فيه الحرية الدينية في جميع
أرجاء المعمورة، وتصبح الديانة المسيحية مسموح بها
كاليهودية والوثنية... ويقف الاضطهاد الرسمي.. ولكن إلى
حين...

هذه هي الأسطورة وهذه رموز الأيقونة التي تجسدها.
أما إذا أردنا أن نعرف حقيقة حياة قديسنا هذا فإن أكثر
أيقوناتنا الملكية الأصيلة ترسمها على جانبي لوحة الوسط
بأربع لوحات صغيرة إلى اليمين وأربع لوحات صغيرة إلى
اليسار، مبتدئين عادة من يسار المشاهد ومن فوق إلى أسفل،
وكل لوحة ترسم لنا مرحلة من مراحل الاستشهاد:

المثول أمام الملك ثم السجن... حتى لوحة قطع
الرأس الأخيرة (أسفل الصورة إلى الجانب الأيمن أمام المشاهد)
وأكثر لوحاتنا هذه الصغيرة تحمل كتابة بالعربية تقول لنا
جزءاً من تعذيبه. فاللوحات تعبير عن ذاتها والأسطورة تذهب
إلى أبعد من الحقيقة وتوحي إلينا بالمغذى الروحي واللاهوتي
الذي أراد مؤلفو الأسطورة أن نصل إليه من خلال حركة
الأيقونة وأشخاصها وألوانها.



مار جرجس في حلب

في منطقة الشرعسوس

تعتزُّ حلب الشهباء قبل غيرها برعاية هذا القديس لأبنائها كما يسارع أبناؤها إلى تكريم شفيعهم لدى الله في أوقات المحن والشدائد، ولذلك فقد تأصلت مكانته في قلوبهم وصاروا ينتهزون كل ساحة ويتخذون كل وسيلة ليعبروا عن تعلقهم به ومحبتهم له. وهذا الإكرام ليس حديث العهد في حلب بل يعود إلى القرون الأولى من المسيحية.

ففي قلعة حلب الأثرية التي كانت حصنا دينيا وعسكريا هاما منذ عهد الحثيين، نجد على أحد الجدران وفي بعض الغرف مقاما هاما للخضر (وهو القديس جاورجيوس). ومن النادر أن تخلو أسرة حلبية ممن يتسمى باسم هذا القديس في ما بين أفرادها فهو الأكثر شيوعا في المدينة. فجورج وجرجي وجورجيت وجرجس وجاورجيوس ويوركي وكيفورك وخضر وفارس... كلها مرادفة لاسمه يتسمى بها الألوف من الحلبيين المسيحيين والمسلمين.

وما أكثر ما يندرون الأطفال لهذا القديس، فلا يمس

المقص شعرهم إلى السنة الثالثة أو السابعة إلا أمام أيقونته العجائبية، والكاهن هو الذي يقص شعر المنذور بعد أن يتلو صلاة خاصة. وإن كثيرين يندرون للقديس الخراف أو كميات من الزيت أو يحملون إلى محرابه الشموع الكبيرة الضخمة وهي مزدانة بالزهور، يقدمونها له كل سنة بمناسبة عيده، طيلة العمر. وقد تدخل النساء حافيات أو زحفا على الركب من مسافات بعيدة أيفاءً لنذر وعرفانا للخيرات التي حصلن عليها بشفاعة هذا القديس العجائبي. وكم من مشاحنة أو خصام أو عداوة انتهت حوادثها لأن المتنازعين أقسموا على أيقونته العجائبية أن ينبذوا الخصام ويعودوا إلى المودة. وكم من زوجة أو أم فرضت على زوجها أو ابنها أن يقسم على أيقونته أنه لن يتغاطى الخمر أو السكر أو القمار أو الرذيلة أو مصاحبة شخص مشبوه به...! فإذا ما نكث بعهده حلت به المصيبة. وكم من كارثة وقعت لهذا أو ذاك لأنه لم يف بنذره أو أطال موعد تحقيقه. وكم من حلم كانت نتيجته خيراً أو شراً بسبب نذور تمت أو لم تتم. بل يطلب بعضهم استعارة الأيقونة العجائبية من الكنيسة لكي يضعوها على مريض لا يستطيع أن يأتي لزيارة القديس في كنيسة عساه يحصل على نعمة الشفاء وبالتالي "يردّ الزيارة" للقديس حين يعود إلى العافية. أما أيقوناته في المنازل فهي أثمن ما تستطيع عائلة أن تحصل عليه. يتوارثها الأحفاد عن الأجداد ويحرصون عليها حرصهم على حدقة العين. وإذا كانت العائلة في فاقة وحاجة مادية وعرضت عليها مبلغاً من المال

مقابل الأيقونة فإنهم يعتبرونها إهانة كبيرة للعائلة بل تجديفاً على الأيقونة: هل هي موضوع بيع وشراء "كالأشياء الأخرى؟!" يفضلون "الموت جوعاً" على أن يبيعوا أيقونة عجائبية تبارك منزلهم و خصوصاً إذا كانت أيقونة السيد أو السيدة أو القديس جاورجيوس".

ويظهر بوضوح أن الرب الإله يغدق بوفرة عطاياه السخية بشفاعته هذا القديس على الذين يكرمونه بإيمان. يكفيننا أن نرى العدد الوافر من النذور التي توفي له سنوياً أو يومياً، أو أن نتأمل محراب أيقونته السابح في بحر من النذور الفضية والذهبية كي نستنتج عدد العجائب التي يجريها قديسنا المحبوب. ومن الجدير بالذكر أن أخوتنا المسلمين أنفسهم يكتفون له إكراماً كبيراً، و ما أكثر ما يأتونه بالنذور.

أحادثة عشتها شخصياً:

في أحد أيام حزيران عام ١٩٩٤ قبل الظهر كنت قد صليت على طفل وأمه خرجا تَوّاً من مشفى التوليد عاندين مع العائلة إلى المنزل (وهي زيارة تحدث تقريباً يومياً في كنيستنا) وكنت لا أزال لابساً العباءة السوداء (الجبة) وإذا بامرأة مُسلمة تسدل الحجاب الأسود على وجهها تنزل درج الكنيسة وتتجه نحوي مباشرة قائلة: أستاذ! هون كنيسة الخضر؟ قلت لها: نعم. قالت: بقدر أصلي هون؟ قلت لها: كنيسة الخضر هي بيت صلاة لجميع الناس، أهلاً وسهلاً. ووجهتها نحو أيقونة القديس فأشعلت شمعة من القنديل وغرزتها بالرمل وصلت في قلبها. ثم قالت: وين جهة القبلي؟ (الجنوب؛ باتجاه الكعبة المكرمة). فاصطحبتها إلى السكرستيا وأريتها حنفية الماء و فرشت لها سجادة ووجهتها نحو الجنوب. ثم غادرت الغرفة وبقيت أنتظر. وحين فرغت من صلاتها توجهت نحو المكتب لتقول لي: أستاذ أحب أن أقول لك قصتي: أنا ما كنت أجيب ولاد. متزوجة منذ ٨ سنوات. أصلي والحمد لله. قبل سنة شفت بمنامي خيالاً راكب على فرس أبيض قال لي: بعد سنة سوف تولدي صبي. بتروحي لكنيسة الخضر وهناك يستقبلك المسؤول عن الكنيسة وهو لابس

ونظراً إلى هذا كله فإن الحلبيين ما كانوا ليتأخرون
عن تقديم الغالي والنفيس في سبيل تكريم هذا المحسن الكبير
إلى عائلاتهم ومدينتهم.

فحين اعترفت السلطة العثمانية سنة ١٨٣٠ بكيان
الطائفة الرومية الملكية المستقلة عن الطائفة الرومية
الأرثوذكسية واستطاع أبناء الطائفة بما نالوا من الحرية، أن
يشيدوا كنائس خاصة بهم، أقاموا أول ما أقاموا معبداً للقديس
جاورجيوس في دار قديمة تابعة لوقف فقراء الطائفة في حي
الشرعسوس. إن أقدم وثيقة تأتي على ذكر كنيسة القديس
جاورجيوس في الشرعسوس عبارة مسطرة على كتاب
للأناجيل، محفوظ في دار السيد جوزيف شرقي بحلب،
مفادها أن كنيسة القديس جاورجيوس في الشرعسوس فتحت
للعباداة سنة ١٨٣٥ وكانت هذه أولى كنائسنا الرسمية بحلب
منذ أمدٍ بعيد، وقد خصص بها إكرام القديس جاورجيوس،
وهذا دليل آخر على اهتمام أجدادنا البالغ به وإكرامهم إياه.

عباءة سوداء وبذلك على صورتى ويقول لك ماذا يجب عليك أن تفعل.
وبالفعل بعد شهر من ها المنام حبلت وجبت صبي عمره الآن شهرين تقريباً.
واليوم أتيت إلى مشفى الأطفال لأخذ علة حليب وسالت واحدة نصرانية أين
تقع كنيسة الخضر فقالت لي: هذه هي. فتركت ابني في المشفى وأتيت أصلي
في كنيسة الخضر السلام على اسمه. فقلت لها: من أي حي أنت؟ قالت من
باب النيرب، بزمانى ما جيت على السليمانية. ثم شكرتني وانطلقت تشيد
بالخضر العظيم بعد أن أوصيتها بالصلاة والتقوى وعمل الخير والشكر الدائم
لله العظيم الذي يغمرنا بحبه وعطفه.

كما وعثرنا في ذيل كتاب البندكستاريون^١ المحفوظ في الكنيسة والمستعمل حتى اليوم على هذه الأسطر: "قد أوقف هذا الكتاب المبارك لكنيسة القديس جاورجيوس بمدينة حلب للروم الكاثوليك - الخواجات شكر الله ابن الخواجا نصر الله عايده ، ٢٨ آذار ١٨٣٦"

وفي سنة ١٨٤٩ قامت الأعمال لتوسيع الكنيسة وتحسين هندستها الداخلية، كما يُستدل من الرسائل التي بعث بها الخوري يوسف حاتم إلى البطريرك مكسيموس مظلوم وإلى وكيله في اسطنبول السيد يوسف حجار، يطلب فيها التدخل لحل بعض المشاكل الإدارية التي كانت تعترض سير الأعمال.

وقبل الانتهاء منها امتدت إليها أحداث الشغب التي أثّرت في حلب في تشرين الأول سنة ١٨٥٠ واندلعت فيها النيران. ولكن ما عتمت أن قامت فيها أعمال ترميم بإيعاز من السلطان عبد المجيد خان سنة ١٨٥٢ كما يستدل من اللوحة الرخامية المعلقة على باب الكنيسة وقد جاء فيها: "قد ترممت هذه الكنيسة بعد حريقها بأمر ملكنا المعظم السلطان عبد المجيد خان حفظه الرحمن - في رئاسة المطران كير ديمتريوس انطاكي سنة ١٨٥٢ مسيحية" (وهذه اللوحة لم تزل فوق الباب الشمالي من كنيسة الشرعسوس ولم تُنقل مع

^١ كتاب صلوات طقسية للفترة الواقعة بعد عيد الفصح و حتى عيد القربان (أو الجسد).

ما نُقِل من الكنيسة القديمة إلى الكنيسة الجديدة في
السليمانية).

والكنيسة الجديدة التي ترممت هكذا تزيد على التي
سبقتها بعشرة أذرع طولاً وخمسة عرضاً. لا تطل على
الشارع، جريباً على العادة المألوفة إبان الحكم العثماني. وهي
متجهة نحو الشرق، كالكنائس الشرقية منذ قديم الزمان، إلا
أن مدخلها الرئيسي هو من جهة الشمال. والأيقونستاس من
الموزاييك الأحمر والأصفر والأسود المرصع بالأبيض وهو رائعة
من روائع الفن الهندسي المحلي. إلا أن مركز الكنيسة هو
محراب القديس جاورجيوس الحاوي على أيقونته المقدسة
يتوسط الجدار الجنوبي بمواجهة المدخل الرئيسي للكنيسة^١.

كانت هذه الكنيسة الكنيسة الرعوية للقسم الشرقي
من المدينة، أما القسم الغربي منها فكان في رعاية الكنيسة
الكاتدرائية في حي الصليبية في الجديدة. ولكن ما عتمت أن

^١ ومن باب الغرابة أن الجيش التركي إبان الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ -
١٩١٨) احتجز جميع الكنائس بحلب وحولها إلى ثكنات عسكرية
ومستودعات، ما عدا كنيسة القديس جاورجيوس التي تم إخلاؤها بسرعة
قصوى وأعيدت إلى الطائفة بعد شهر واحد من الاستيلاء عليها، وأضحت
طوال مدة الحرب الكنيسة الوحيدة التي كانت تقام فيها الاحتفالات الدينية
والطقوس الكنسية والقدايس اليومية. وكان يُقال (كما سرده لي والدي) أن
الجنود الأتراك حين احتلوا الكنيسة ما كانوا يستطيعون أن يخلدوا إلى النوم
فيها لأنهم كانوا يسمعون خبب حصان يروح ويجيء على سطح الكنيسة فلا
يدعمهم ينامون. فسأل الضابط التركي المطران عن سبب هذا الإزعاج فأجابه
سيادته: هذه كنيسة مار جرجس؛ الخضر ما معو لعبة!.... فخاف الضابط
التركي من "انتقام الخضر" وأعاد الكنيسة فوراً إلى أصحابها وسمح بفتحها
للعبادة.

أضحت كنيسة القديس جاورجيوس مزاراً هاماً يؤمه المؤمنون من شتى أطراف البلد، ومن جميع الملل والأديان.

كما أصبحت مدرسة مار جرجس في الشرعسوس من أهم المدارس وتخرج منها أجيال برمتها قبل أن تُفتتح "المدرسة الكبيرة" (مدرسة القديس نيقولاوس) لأبناء البلد في الطرف الغربي والتي حازت هي الأخرى على سمعة حسنة في تثقيف النشء الصاعد وتربيته التربية الفاضلة. ثم انقلبت إلى "مدرسة التعاون" حالياً! منذ عام ١٩٦٧...

في منطقة السليمانية

كان حي الشرعسوس والأحياء المجاورة له تذرخر بالمسيحيين إلى أواخر القرن التاسع عشر. وفي مطلع القرن العشرين اتسعت أرجاء المدينة وقامت أحياء جديدة هي الحميدية والسليمانية والجابرية، أنتقل إليها مسيحيو الأحياء المجاورة لكنيسة القديس جاورجيوس (القبب - تراب الغربا..)

فاضطر المطران مكاريوس سابا (١٩١٩-١٩٤٣) إلى بناء كنيسة جديدة لهم في حي الجابرية سنة ١٩٣٢ انفق عليها بسخاء من أمواله الخاصة ووضعها تحت شفاعنة القديس ديمتريوس. واتسع نطاق الهجرة إلى الأحياء الجديدة بعد أزمات سنة ١٩٣٦ إبّان الانتداب الفرنسي على سوريا (١٩٢٠-١٩٤٦) حين اضطرب حسنُ الجوار بين المواطنين المسيحيين والمسلمين وخلت الأحياء الداخلية تقريباً من سكانها المسيحيين وانعزلت كنيسة القديس جاورجيوس عن روادها الذين أصبحوا يفضلون ارتياد الكنائس المجاورة لمنزلهم، واقتصرت فيها الحفلات الدينية منذ عدة سنوات على بعض القداديس تُقام أيام الآحاد والأعياد، ثم تقلّصت العبادة فيها إلى قداس واحد فقط أيام الآحاد والأعياد الكبرى، أما في عيد القديس (٢٢ و ٢٣ نيسان) فكانت تزحف

المدينة بشيبتها وشبانها للتبرك من الأيقونة المقدسة واستعادة ذكريات حلوة كانت لهم أو لآبائهم وأجدادهم في ذلك الحي الأثري الذي هجروه منذ عهد بعيد أم قريب. وكانوا يتجشمون من أجل ذلك بعض المصاعب والإهانة "والتحرشات".

ومن ناحية أخرى، وبالرغم من تجمع المسيحيين في منطقة السليمانية حيث بلغ عددهم أكثر من ٥٠٠٠٠ نسمة فلم يكن لهم كنيسة يصلون فيها فيضطر معظمهم إلى الذهاب إلى كنائس الأحياء الأخرى فيحدثون فيها ازدحاماً كبيراً. لذا قرّر الرأي على بناء كنيسة جديدة في حي السليمانية ونقل أيقونة القديس جاورجيوس إليها، مع ما يمكن أن يُنقل من الكنيسة القديمة في الشرعسوس.

وعندما عُين المثلث الرحمات المطران ايسيدورس فثال مطراناً على حلب عام ١٩٤٣ فكر أول ما فكر بنقل كنيسة القديس جاورجيوس إلى الأحياء الحديثة لأنها ما عادت تصلح في الشرعسوس للخدمات الرعائية اليومية والمستمرة بسبب صعوبة الوصول إليها لأكثرية المؤمنين. ولم يكن انتقاء أرض واسعة لتشييد كنيسة جديدة عليها بالأمر السهل، خصوصاً وأن الأراضي التي آلت إلى الطائفة من المقابر المسيحية المندرسة في منطقة التل - العزيزية قد خصصت لتحقيق موارد ثابتة للأوقاف ولتأمين مشاريع اجتماعية ومدرسية وتربوية كان المؤمنون بأمس الحاجة إليها.

وبعد صعوبات جمة تمكن المطران فتال من اقتناء أرض في جسر المعزة بين محلة السليمانية ومحطة بغداد عانى الكثير من المتاعب لتحريرها من شتى العراقيل التي كانت تكتنفها واستملاكها من مالكيها العديدين (وأكثرهم متغيبون عن الدار أو في دار الخلود) واستطاع أخيراً فرز الأرض بمساحة ٥٤٠٠ م^٢ إلى ٥ مقاسم خصص المقسم الأول والأكبر ومساحته ٤٤٠٠ م^٢ لتشييد الكنيسة وهو مفصول عن الأبنية المجاورة بشوارع عريضة في جهاته الأربع، واحتفظ بالمقاسم الأربعة المعدة للسكن ومساحتها ١٠٠٠ م^٢ لأوقاف الطائفة. ولا بد من الإشادة بعاطفة الشكر وعرفان الجميل إلى أريحية السيد جليل بستاني الذي تبرع بأرض الكنيسة ثم بجميع المقاسم الأخرى وقد بلغت قيمتها آنذاك ٣٠٠٠ ليرة ذهبية.

وفي اليوم الأول من أيار عام ١٩٦٠ استطاع المطران ايسيدورس فتال أن يضع الحجر الأساسي للكنيسة على اسم القديس جاورجيوس ولمجد الله الأعظم، أمام حشد كبير من البشر يتقدمهم ممثل عن سيادة رئيس الجمهورية العربية المتحدة المغفور له جمال عبد الناصر وعين سيادته مباشرة لجنة لانتقاء تصاميم لها مستوحاة من الطراز البيزنطي الشرقي للكنائس القديمة المنتشرة آثارها في سورية الشمالية، في دير مار سمعان العمودي وقلب لوزة وسواها، تتوافر فيها المواصفات التالية:

١. كنيسة - مزار، تحت الأرض بمساحة ٣٠×٦٠ متراً تعلو ٣ أمتار عن سطح الشوارع المحيطة بالكنيسة، تشتمل على كنيسة كاملة يُنقل إليها كل ما يمكن نقله من الكنيسة القديمة، وغرفة للمعمودية وصالون ومكتب وصالة كبيرة مع عُرف تابعة لها تكون مركزاً لنشاطات الرعية والشبيبة. هذه الكنيسة تحوي خصوصاً على أيقونة مار جرجس العجايبية. لذلك فالمزار سوف يُفتح طيلة النهار تقريباً لكي يكون محجاً لجميع محبي القديس وللشواح القادمين من بعيد.

٢. فوق الكنيسة - المزار تُشاد كنيسة ضخمة بطول ٦٠ متراً وعرض ٣٥ متراً ويصل ارتفاع القبة الوسطى إلى ٤٢ متراً، وهي تقوم على أربعة أعمدة فقط.

زد على ذلك النرتكس (المدخل الخارجي) والأدراج والأروقة والقبب والجرسية وغرف لإقامة الكهنة...

٣. ساحة أمام مدخل الكنيسة الرئيسي، إلى الغرب، مساحتها ٢٠٠٠ م^٢.

ولكن سرعان ما عاجلت الوفاة المطران العظيم ايسيدورس فتال فوافته المنية في ٤ أيلول ١٩٦١ قبل أن تكتحل عيناه برؤية المخططات النهائية. وتسلم زمام الأبرشية سيادة المطران اثناسيوس توتونجي فأخذ على عاتقه متابعة هذا المشروع الجبار. وبعد دراسات هندسية طويلة عُهد إلى

مكتب المهندس ويلفور بالي في روما، الذي يضم المهندس جولياني والمعماري ده ستيفانو، بتنظيم المخططات التفصيلية حسب المواصفات الآنف الذكر.

وما أن وصلت المخططات تباعاً حتى بوشر بالعمل الفعلي بعد تقسيمه إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى:

الهيكل البيتوني للبناء كاملاً (الكنيستان العليا والسفلى) حتى القبة الخمس والأدراج الداخلية والخارجية.

بوشرت الحفريات في خريف عام ١٩٦٣ ورغم توقف الأعمال مدة سنة كاملة عام ١٩٦٦ بسبب نزوب الموارد انتهت المرحلة الأولى في تموز من عام ١٩٦٨. ولا بد هنا من استمطار رحمة الله على المؤمن الراحل الياس يوسف عازار الذي قدّم الكثير من ماله في جميع مراحل إتمام المرحلة الأولى، بل وأكثر من ذلك قدّم من ذاته ومن خبرته المعمارية ومن تعبته رغم تقدّمه في السن، إذ كان يومياً يُشرف على العمل والعمال، مجاناً لوجه الله، يراقب ويوجّه وينبّه المهندسين والمنفّذين لئلا تحدث أية غلطة في مشروع يحبه ويجلّ شفيعته القديس جاورجيوس، وكان رحمه الله، يهدّ بالمشروع حتى النفس الأخير من حياته، فحقّ له أن يُدفن جثمانه في المزار تحت أقدام القربان الأقدس حيث يستريح إلى الأبد بانتظار عودة الرب يسوع.

كانت أعمال المرحلة الأولى هذه قد وصلت إلى القبر
الخمس حين استقال المطران اثناسيوس توتونجي عام ١٩٦٧
من رعاية الأبرشية على أثر ذبحة قلبية ألمت به ربما بسبب
الجهود المضنية والأتعاب والأسفار إلى الأمريكيتين لجمع
التبرعات من أخوتنا المغتربين، (وقد رافقه إلى فنزويلا حضرة
الأب اغناطيوس ديك)

المرحلة الثانية:

تسلّم المطران ناوفيطوس أدلبي زمام أمور أبرشية
حلب في ٣١ آذار ١٩٦٨. وفي غمرة الاحتفالات التي جرت له
وخلال موسم عيد القديس جاورجيوس في كنيسة الشرعسوس
قطع عهداً أمام الحضور الغفير بأنه سيبذل قصارى الجهود
لإقامة هذا الموسم "السنة المقبلة" في المزار الجديد في حي
السليمانية.

وأتبع هذا الوعد ببناء إلى أبناء حلب في الوطن وفي
المهجر بتاريخ ١٩٦٨/٦/١ طلب فيه التبرعات من قبل
الجميع، "كل فرد حسب إمكانياته" لإنجاز المزار "إيماناً منا
بالله، وبالقيم الروحية الدائمة، وبمستقبل هذه البلاد
وبرسالتنا الخالدة فيها".

كان يجب تأمين مبلغ ١٥٠٠٠٠ ل.س تقريباً لإكمال
الطابق السفلي من الكنيسة بواجهات من الحجر ترتفع أربعة
أمتار عن سطح الأرض. فدعى سيادته المجلس الملي

الاستشاري وفي الجلسة الأولى افتتح الاكتتاب بسخاء من ماله الخاص وتمكن في يوم واحد من الحصول على ما يقارب نصف المبلغ المطلوب. ثم تابعت لجنة مختصة جمع التبرعات وتمكنت خلال فترة وجيزة من تأمين المال اللازم لإنجاز هذه المرحلة. أما من ناحية التنفيذ فلم يكن هناك سوى مخططات الواجهات الحجرية فقط. أما الأعمال الداخلية والتفصيلات الفنية الكهربائية والتزيينية فلم تكن قد نظمت بعد، فتألفت لجنة فنية محلية لدراستها اشتركت فيها كفاءات وخبرات من جميع الطوائف. وبعد أن تقرر توسيع القسم المخصص للمزار في الطابق السفلي يستوعب أكبر عدد من المؤمنين في انتظار إكمال الكنيسة الكبرى العليا، تمكنت هذه اللجنة منذ شهر آب عام ١٩٦٨ من تلزيم أعمال البناء الحجري والزريقة والمنجور الخشبي والحديدي... الخ... أما الأعمال الأخرى التي تستلزم الدقة والخبرة كنقل الأيقونسطاس وهيكل القديس جاورجيوس و"السجاد" من الممر والهيكل والأعمال التزيينية الأخرى فقد تمت تباعاً بفن وذوق كبيرين.

وقد انتهت أعمال المرحلة الثانية خلال شهر آذار من عام ١٩٦٩ أي بعد ٨ أشهر من مباشرتها. وahan موعد الاحتفالات المقررة. فأقام المطران ناوفيطوس يوم الأربعاء ١٦ نيسان القديس لآخر مرة في كنيسة الشرعسوس أمام أيقونة القديس بحضور فئة قليلة من الناس. قدّم الذبيحة الإلهية

على نية جميع الذين خدموا وتعبوا في هذه الكنيسة، الأحياء منهم والمتوفين خصوصاً، وأعلن بتأثر عميق إغلاق الكنيسة وتجريدها من صفة العبادة، وأشاد بإقبال مئات الألوف من المؤمنين الذين أموا هذه الكنيسة طوال ١٤٥ سنة تقريباً، رفعوا فيها الصلوات والابتهالات وقدموا النذور وذرفوا الدموع.. ومن ثم حملوا أيقونة القديس في سيارة السيد فتحي جورج انطاكي وقد هبط الليل لئلا يعترض أهل الحي، ونُقلت مباشرة إلى الكنيسة الكاتدرائية حيث وُضعت في حنية الكنيسة وراء الهيكل الرئيسي إلى أن يحين موعد نقلها إلى المزار الجديد.

وكثيرون كانوا يتساءلون بإيمان شعبي بسيط: هل يقبل القديس جاورجيوس أن ينتقل من مزاره القديم إلى مزار جديد؟!

وحان موعد نقل الأيقونة إلى مقرها الجديد، برئاسة غبطة البطريرك مكسيموس الخامس حكيم يوم الاثنين ٢١ نيسان... ذاك اليوم المنشود والمنتظر منذ عشرات السنين.. كم كان تأثر الحلبيين عميقاً حين حملوا الأيقونة على سيارة مكشوفة والجماهير أمامها ووراءها، الأطفال وأولاد المدارس والأخويات والمنظمات والكهنة والراهبات... على ضوء المشاعل، وعند غروب الشمس، وعلى أصوات جوقات التراتيل وزغاريد النساء وتهاليل الشعب وتصفيقهم حين يمرّ

الموكب أمامهم. الجميع يصلون ويبتهلون ويلتمسون النعم والبركات من قديسهم البطل وشفيعهم المستجاب أمام الرب.

ثم أقيمت صلاة التكريس في احتفال شعبي منقطع النظير لم ترَ الشهباء مثيلاً له.

قل الشيء نفسه في اليوم التالي يوم الثلاثاء ٢٢ نيسان عشية عيد مار جرجس حين استقبل الشعب غبطة البطريك ولفيف الأساقفة والكهنة أمام "تكسي بغداد" حيث كانت وفود الشعب مجتمعة وكان الشارع المؤدي إلى الكنيسة يزهو بالأعلام السورية والباباوية والمريمية وبالأنوار الكهربائية. دخل غبطته الكنيسة التي كانت تغصّ بالمؤمنين منذ ساعات. وبعد أن كرّم أيقونة القديس ابتداءً مراسيم التدشين. فبارك الماء المقدس ونضح به الهيكل وغسله بينما كانت جوقة التراتيل ترنم: "ما أحب مساكنك يا رب القوات، تشتاق وتذوب نفسي إلى ديار الرب". ثم غرس الذخائر المقدسة في المكان المعدّ لها في مائدة المذبح. ثم مسح غبطته المذبح بالميرون ليقدهه بنعمة الروح القدس وتلا صلاة التكريس. ثم أقيمت صلاة الغروب الاحتفالية وبارك غبطته خبز الاغربنيا.

وبعد الصلاة صعد غبطته مع جمهور الشعب إلى الكنيسة العليا لتفقد الأعمال فألقى هناك السيد جورج نجمة كلمة ترحيبية باسم أهل الحي وتعالّت الهتافات والأناشيد

الشعبية.. أما جماهير المؤمنين فبقيت حتى منتصف الليل
تحج إلى المزار للتبرك والصلاة^١.

المرحلة الثالثة:

وتتابع العمل في الكنيسة العليا، بينما فُتحت كنيسة
المزار للصلاة والعبادة يومياً طيلة فترة قبل الظهر ومن الساعة
الرابعة بعد الظهر حتى الليل.

كما فُتحت الصالة المجاورة للمزار لنشاطات الشبيبة
العديدة وقد عيّني المطران ناوفيطوس أدلبي لإدارة وإرشاد
وتطوير مشاريعها فكانت "صالة الرعية" هذه تضم شتى
النشاطات من اجتماعية وروحية وترفيهية وثقافية، تمارس
فيها الأخويات نشاطاتها المختلفة التي هي بأمس الحاجة
إليها. ثم انتقلت إليها فروع من أخويات مختلفة: الشبيبة
العاملة المسيحية، والكشاف، والشبيبة الطالبة المسيحية،
والليجيومارية،... الخ... ووجدت فيها مرتعاً رحباً. كما ولا
تزال تقام فيها دورات عديدة من دروس الكفاءة والبيكلوريا
المسائية، ودورات لتعليم الأميين والخياطة والسيراميك والرسم
على الحرير... الخ... كما تُقام فيها الحفلات العائلية
والكوكتيلات بمناسبة الخطب والزواج والتعازي لأن
المنازل ما عادت قادرة على استقبال عدد كبير من الزوار في
هذه المناسبات العائلية والاجتماعية.

^١ راجع العدد الخاص من "نشرة أبرشية حلب للروم الكاثوليك" لعام ١٩٦٩
العدد ٣

وحيث دُشنت الكنيسة العليا عام ١٩٧٩ سمح لنا المطران ناوفيطوس أدلبي أن نقتطع حوالي ١٠ أمتار من كنيسة المزار وضمّنها إلى الصالة وهكذا استطعنا عام ١٩٨٠ أن نقيم مسرحاً للتمثيل واسعاً جداً وأربع غرف إضافية لشتى اجتماعات الشبيبة. خطط لهذا المسرح وأشرف على تنفيذه المهندس الدكتور شربل تيدوري وزوجته المهندسة الدكتورة سلوى صقال بينما قام بالأعمال مجاناً أيضاً المرحوم جوزيف نجيب شنكجي بهمة لا تعرف الملل تزيدها الخبرة في شتى أعمال البيوتون والبناء والنجارة والذوق الرفيع، تعاونه في هذه الأعمال عائلته الكريمة جيزيل وكليمانس وجورج.

وعدنا عام ٢٠٠٠ (سنة اليوبيل الكبير) إلى تحسينات وترميمات عديدة في هذه الصالة من أعمال جبصين وبناء وديكور تحت إشراف لجنة من المهندسين والفنيين كإدكار جورج كبوجي، د. سلوى صقال، م. فرج ميشيل عياط، وتنفيذ جوزيف جرجس طويل، وعبد الله نعيم حمصي وجوزيف جورج بالي.. الخ..

ولا تزال هذه الصالة مركزاً هاماً لإشعاع ثقافي وروحي واجتماعي تعجُّ يومياً بالأطفال والشبيبة والعائلات وتقدم للكنيسة وللمجتمع شتى الخدمات، فهي فسيحة، واسعة، رطبة في الصيف، دافئة في الشتاء، يُنزل إليها بعشر درجات فقط، في وسط أحياء شعبية، فيها غرف للاجتماعات

والنشاطات المختلفة... ومسرح كبير يصلح لنشاطات مسرحية
وسينمائية ورقص وغناء...

مدرسة العناية الخاصة

وإلى جانب الكنيسة قامت مدرسة العناية الخاصة.

وبينما كانت الأعمال جادةً في إكمال الكنيسة العليا
نشأ مشروع آخر في غاية الأهمية، ألا وهو إنشاء مدرسة،
روضة وابتدائية وإعدادية، في هذا الحي الغاص بالمسيحيين.
وكان حضرة الأب جورج ماني المحترم قد حصل على
رخصتين لمدرستين هما مدرسة الأمل ومدرسة العناية، عام
١٩٦٩ بعد الاستيلاء على المدارس الخاصة في سوريا عام
١٩٦٧. وكانت المدرستان قد نُقِلتا إلى حي الجابرية، إلى
المبنى الذي كان سابقاً "مدرسة ديمتريوس للبنات"، إلا أن
المدرستين عَرَفتا ازدهاراً واسعاً لا مثيل له فكان لابد أيضاً من
فصلهما عن بعضهما. وسرعان ما وُضِعَت المخططات لبناء
مدرسة تُنْقَل إليها مدرسة العناية من حي الجابرية إلى جوار
كنيسة القديس جاورجيوس. بوشر بالعمل وافتتحت "مدرسة
العناية الخاصة" في أيلول من عام ١٩٧٥ باسم الأب يوحنا
جاموس وإدارته (وقد تنازلت الآنسة لوريس عازار مشكورة
عن الرخصة إلى صاحب الجديد).

بدأت المدرسة بطابق أرضي واحد (٥ غرف فقط)،
جهة الشمال، والعمل مستمر فيها، إلى أن أكمل العمل حضرة

وأقيمت الذبيحة الإلهية الحبرية في اليوم الثالث،
يوم عيد العظيم في الشهداء جاورجيوس صاحب هذا المقام
المقدس.

كم سالت من دموع! وكم تعالت الزغاريد! وكم أرتفع
من آيات التسبيح والشكر للعزة الإلهية على هذا الإنجاز
العظيم! تبارك اسم الرب!

أعمال تكميلية لا بد منها . . .

دشّنا الكنيسة وكرّسنا الهياكل وفرّحنّا . . .

إلا أن الكنيسة لم تنتهي بعد وخصوصاً الكنيسة العليا ! وهل ينتهي العمل في كنيسة جبارة مثل هذه وحاجات الناس بتزايد مستمر !؟

كانت الكنيسة العليا تُقفل طيلة أشهر البرد الأربعة . فالبرد في حلب قارس في الشتاء .

وأين الأيقونسطاس الذي يُشعرك أنك في كنيسة بيزنطية ؟ !

التدفئة : فما أن استلمتُ مسؤولية الكنيسة في كانون الثاني عام ١٩٨٧ وبعد استشارة المطران ناوفيطوس أدلبي وكاهني الكنيسة معاونين حتى عمدتُ إلى تأليف لجنة من العلمانيين الأخصائيين هم السادة المهندسون جوزيف حلب والياس عبود خضري وجورج انطوان عضومية لكي يتدارسوا تنفيذ المشروعات الهامين : التدفئة والأيقونسطاس .

اجتمعت اللجنة مراراً إلى أن أقرت أخيراً البدء

بتنفيذ المشروعات، وأُعلن عنهما في الكنيسة وفي منشور الأحد.

فتعهد الدكتور المهندس الياس خضري بتنفيذ مشروع التدفئة وبُدئ بالعمل مباشرة، ولقد تم وانتهى خلال عام ١٩٨٩ واستطعنا أن نصلي في الكنيسة العليا في فصل الشتاء من العام ١٩٩٠.

الأيقونسطاس: أما الأيقونسطاس فقد وضع دراساته ومخططاته المهندس جورج انطوان عضومية ووافقت عليه اللجنة برئاسة المطران ناوفيطوس. ثم عُهد إلى السيد النجار آدمون مغامز أن يضع له مصغراً وإذا به ينال استحسان الجميع. ولكن حين أردنا تنفيذه إذا "بحساب السوق لا يطابق الصندوق" فأحجمنا على مضض وألم... أتى لنا بمثل هذا المبلغ الضخم نُقيم به هذا الأيقونسطاس الجميل؟.. أما الأيقونات الست والثلاثون فهبّ المؤمنون إلى الإسراع بالتبرع بإحداها أو بأكثر من واحدة.

وكانت الصلاة ترتفع إلى "صاحب الكنيسة" أن يُرسل إلينا مَنْ يقوم بتكاليف خشب الأيقونسطاس أو ببعضه.. وإذا بالسيد حبيب سامي حفار يبادر بأريحية بالغة ليقول: "أنا يا أبونا، وأخي فارس، نريد أن نقدم لكنيستنا هذا الأيقونسطاس!" كانت شبه معجزة! وفرحتنا ملأت الكنيسة ورحنا نردد "الخبر" على كل مَنْ يحب الصلاة فيها. هبّ السيد "أبو سامي" إلى العمل، هو المعماري والنجار معاً، بمساعدة المهندس جورج عضومية. وراح يتابع العمل بلا كلل

ولا ملل وهو المعروف عنه أنه لا يبدأ عملاً إلا ويريد أن ينهيه
بالسرعة القصوى. وإذا بخشب الأيقونسطاس ينتهي تفصيلاً
وحفرًا خلال عامين..

ولكن كانت مشكلة الأيقونات! مَنْ يرسمها؟ وبأية
الأسعار؟ أيدٌ أجنبية أم يدٌ حلبية؟ إلى أن أستقر الرأي على
أن نسلمها لفنانين حلبيين يريدون أن يساهموا بإنجاز هذا
العمل الذي يخلد ذكرهم. ووقع الاختيار على السيد الفنان
جورج الياس خوام الذي باشر بالعمل عام ١٩٩٥.

نصب الأيقونسطاس

في حزيران عام ١٩٩٤ قمنا بنصب الحائط البيتوني
الذي سيستند إليه الأيقونسطاس ولما لم ينته رسم الأيقونات
عمدنا إلى تصوير وتكبير أيقونات صغيرة على ورق لكي تحتل
محلها يوماً الأيقونات الحقيقية. وكانت الفرحة الكبرى
والاندهاش العظيم يوم سبت لعازر في ٨/٤/١٩٩٥ حين دعونا
الناس إلى صلاة غروب في الكنيسة العليا لتدشين خشب
الأيقونسطاس وفتح الكنيسة للعبادة من جديد بعد أن أُغِلقت
زهاء عشرة أشهر.

ومما جاء في كلمة الشكر التي ألقيتها في هذه
المناسبة:

"لذلك فإني باسم صاحب السيادة راعي هذه الأبرشية

وباسم الكهنة أخوتي وباسم أبناء هذه الرعية المباركة وباسم جميع محبي القديس جاورجيوس أتوجّه بعميق الشكر والامتنان إلى آل حفار، وخصوصاً إلى الأخوين فارس وحبیب وعائلاتهما اللذين تبرعا بهذا الأثر المقدس والذي سوف يخلد ذكرهما وذكر آل حفار. لولا هذا العمل الفني لبقيت كنيستنا البيزنطية هذه مبتورة من روحانية عميقة متجذرة في أعماق نفسنا التواقّة إلى الجمال وإلى شركة القديسين الذين يرفعون معنا الابتهاال والصلوات إلى العزة الإلهية. كم رأيْتُك خصوصاً أنت أيها الصديق حبيب تسرع نهراً وليلاً لتتابع العمل وتتمه بجمال. فمنذ ٦ سنوات حين بدأنا العمل لمستُ فيك المسيحي الغيور الذي يحب كنيسته ويصرف عليها بسخاء وفن. ولولا تباطؤ رسم الأيقونات لأنجزتَ العمل قبل ثلاث سنوات. فمن ابتكار إلى ابتكار. تفكر وتساءل وتصمم وتنفذ كمن له خبرة طويلة في العمارة والفن والذوق الرفيع. لقد أعربت لي أكثر من مرة عن رغبتك في مشاريع أخرى خشبية تقدمها بسخاء لهذه الكنيسة، كنيستكم. بارك الله محبتك هذه لكنيسته وبارك همّتك في السعي إلى الخير. كما أنني أسأل الله من أجلك أيها العزيز فارس الذي أحببت أن تشارك أخاك حبيباً في هذا العمل الخالد والجبار فكنت من ورائه المشجّع والمعطي المتهلل...."

"وفي النهاية اسمحوا لي يا سيادة المطران ويا أخوتي أن أقدم باسمكم جميعاً ميدالية من فضة صكناها السنة

الماضية بمناسبة اليوبيل الفضي لمزار الكنيسة للسيدة فارس
وحبيب لتبقى ذكرى وعربون شكر وتقدير وعرفان جميل لهذا
الإنجاز الجميل الذي يمجّد الله ويساعد المؤمنين على
العبادة".

ومن ثم سلمت الميداليتين إلى السيدتين الأخوين اللذين
باركهما المطران ناوفيطوس بعاطفة. كلها أبوة وامتنان.

وبعد صلاة الغروب والتدشين احتفلنا بحفل كوكتيل
في صالة الكنيسة على شرف آل حفار والأيقونسطاس ولسان
الجميع يلهم بالشكر والإعجاب، ويتمنون نهاية العمل
كاملاً، مع رسم الأيقونات الحقيقية.

ولكن لماذا الأيقونسطاس؟

وهنا لابد لنا من توضيح فكرة الأيقونسطاس وإزالة
اعتراض يقدمه أحياناً المؤمنون: لماذا الأيقونسطاس؟ "ألا
يحجب الكاهن؟ فإننا لم نعد نرى ما يجري على الهيكل...!
وهو، ألا يعقد هندسة الكنيسة ويصغر مساحتها؟"

مما لا شك فيه أن الجميع يستحسنون ويؤخذون
بروعة أيقونسطاس المزار الذي يعود عهده إلى زمن بناء كنيسة
الشرعسوس وقد نُقل حجراً حجراً من الكنيسة القديمة إلى
مزار الكنيسة الجديدة. إنه من الموزاييك الأصفر والأحمر
والأسود والمرصع بالأبيض، وهو من روائع الفن الهندسي

المحلي. يتجلى فيه الذوق والجمال والفن.

كما أن جميع السّواح والزوار يُدهشون أمام جمال أيقونسطاس الكاتدرائية في ساحة فرحات، وهو من العصر نفسه. في تلك الكاتدرائية نوعان من الأيقونسطاس. في الوسط مرمر إيطالي ناصع البياض تزيّنه زخارف من عناقيد العنب وسنابل القمح وبعض المشاهد من الكتاب المقدس:

ف فوق الباب الملوكي ملاكٌ يستلُّ سيفاً ويطرد آدم وحواء من الفردوس الأرضي؛ ويعلو أيقونتي السيد والسيدة رموز الآلام: الصليب والحربة وديك مار بطرس وأبريق بيلاطس والسلم لتنزيل المسيح من على الصليب...

أما أيقونسطاس الرواقين الجنوبي والشمالي فإنهما شبيهان بأيقونسطاس كنيسة الشرعسوس. فهما من الحجر الأصفر والأسود والأحمر المرصّع بالأبيض. تتداخل الموزاييك الملونة بفن وذوق رفيعين جداً. إن هذا الأيقونسطاس والكنيسة الكاتدرائية من التحف الأثرية التي يجب أن يشاهدها كل زائر لحلب ليُعجب بفن آبائنا في القرن التاسع عشر وما خلفوه من روائع معمارية.

فإذا كانت الأمور على هذه الحالة، ولا نستشهد بأيقونسطاسات كنائس اليونان أو روسيا.. فهي أيضاً جميلة جداً... فهذا يعني أن للأيقونسطاس في كنائسنا غاية وضرورة قصوى.

هل مهمته أو غايته أو ضرورته الزينة والجمال فقط؟
أم أن له غاية لاهوتية وطقسية؟

إن أقسام الكنيسة مختلفة، لا نقف هنا إلا على قسمين فقط ألا وهما ما نسميهما بالقدس وقدس الأقداس. في "قدس الأقداس" مائدة المذبح أي حيث تقام الذبيحة ويقف الكاهن؛ "والقدس" هو باقي الكنيسة أي حيث يجتمع المؤمنون للصلاة. ففي "قدس الأقداس" تقام الذبيحة ومن "القدس" يشترك بها المؤمنون.

قد يكون هذا التقسيم مأخوذاً عن هندسة هيكل سليمان في قسميه الأساسيين، ففي القسم الأول، أي قدس الأقداس، كان "تابوت العهد" وهو عبارة عن صندوق خشبي يحتوي على لوحَي وصايا الله العشر وقليل من المن الذي أعطاه الرب شعبه في تجواله عبر الصحراء قبل وصوله إلى أرض الميعاد (خروج ١٦) (وهو رمز للقربان الأقدس، كما سوف يصرّح يسوع (إنجيل يوحنا ٦) ويحتوي تابوت العهد أيضاً على عصا هارون التي أورقت (سفر العدد ١٧: ٢١-٢٥)^١. قدس الأقداس هذا لا يدخله إلا رئيس كهنة اليهود مرة في السنة، في عيد الفصح لينضح بدم الذبائح، بواسطة غصن من الزوفى، داخل قدس الأقداس وتابوت العهد. إنها علامة

^١ في زمن يسوع كان قدس الأقداس فارغاً لأن الكلدانيين كانوا قد نهبوه وأحرقوه عام ٥٨٦ قبل المسيح، وحملوا معهم، دون رجعة، تابوت العهد ومحتوياته.

العهد والارتباط ما بين الله وشعبه. أما القسم الثاني فهو القدس وهو باقي البناء. في إحدى زواياه مذبح البخور حيث يقدم الكاهن البخور صباحاً ومساءً (لوا: ٩) والشعب لا يدخل هذا القسم أيضاً، بل يبقى خارج القدس (لوا: ١٠)

وكان هناك حجاب من جلد أرجواني اللون يفصل بين القسمين: القدس وقدس الأقداس (وهذا ما يقول عنه القديس لوقا أنه "أنشق أثنين من فوق إلى أسفل" (لو ٢٣: ٤٥) وهذا رمز إلى انقضاء العهد القديم وبدء عهد جديد، فلم يعد الله مفصلاً عن شعبه ومنعزلاً بل أصبح قريباً منه ومعه وفيه.

في آثار كنائس القرون الأولى نجد في شمال سوريا عادة ما يميز موقع المائدة المقدسة أو الهيكل عن باقي الكنيسة فهي درجة أو أكثر ترفع مستوى الهيكل عن باقي أرض الكنيسة أو نجد أثراً لعمودين صغيرين يشكلان باباً أمام الهيكل يدخله دون شك الكاهن فقط أو رئيس الكهنة ثم سرعان ما نصب، في أواخر القرن الرابع شبه دربزون بين موقع الهيكل وباقي الكنيسة، وبدأ من ثم هذا الدربزون يرتفع رويداً رويداً وبدأ المؤمنون يضعون عليه أيقوناتهم أو نذورهم وإذا بنا في القرن الخامس أمام أيقونسطاس بكل معنى الكلمة له رمزٌ وغاية. وأخذ يرتفع أكثر فأكثر حتى وصل، عند الروس وفي الكنائس الصغيرة والواطئة، إلى سقف الكنيسة وقد ازدان بصف أو صفين أو أكثر من الأيقونات. حتى أصبح الأيقونسطاس أخيراً من القطع المعمارية الأساسية في الكنائس

البيزنطية والروسية. فهي لا تكتمل ما لم يتمتع المؤمنون برؤية صور القديسين ينظرون إليهم، يصلون معهم ويتشفعون بهم.

قد يكون الأيقونسطاس قد حلّ محلّ "الحجاب الفاصل" بين القدس وقدس الأقداس في هيكل سليمان. ولكن ألم ينشق هذا الحجاب (لو ٢٣) وفتح الحوار بين الأرض والسماء؟ فلم يبقَ الله بعيداً عنا ومحجوباً ومنعزلاً... بل هو "عمانوئيل"، "مناّ وفينا" وهو الراعي في ما بين رعيته وليس بعيداً عنهم!.. فلماذا إذاً الأيقونسطاس؟!... شتان ما بين المعنى الذي يعطيه اليهود والكتاب المقدس لذاك "الحجاب" الذي أنشق "وما نعطيه نحن المسيحيين للإيقونسطاس.

الأيقونسطاس بالنسبة إلينا "يفصل ويصل".

إنه "يفصل" بين السماء، (قدس الأقداس) حيث تُقام الذبيحة الإلهية الأبدية، غير الدموية، تلك التي قُدمت مرة واحدة في التاريخ، قبل ألفي سنة، في العلية الصهيونية وعلى جبل الجلجلة، والتي أمرنا المعلم الإلهي أن نكررها على مدى العصور والأدهار إلى أن يأتي، والتي، نزولاً عند وصيته، تكررهما الكنيسة كل يوم على جميع مذابح العالم لكي "تتذكر" وتنتعش بهذه الذكرى المتجددة فيتناول منها المؤمنون "جسداً" مغذياً و"روحاً" محيياً يقويانهم في مسيرة الحياة وفي مسيرة القداسة...

وبين الأرض (القدس) حيث يلتئم شمل المؤمنين
بيسوع المسيح الرب الحاضر أمامهم على الهيكل حضوراً سرّياً
يشاركون بالفم والقلب والفكر الصلوات التي يرفعها الكاهن،
وهو يمثل المسيح الكاهن الأول، "المقرب والمقرب، القابل
والمعطي" (من صلوات نقل القرايين في الطقس البيزنطي).
ولكن مهما قلنا ومهما كان إيماننا قوياً "ورؤيتنا الإلهيات"
واضحة فإننا واقعون تحت وطأة الحواس "وتحت حاجز
الجسد" الذي يمنعنا غالباً من "الرؤية" الصحيحة والواضحة.
لذلك فكأن الأيقونسطاس ونحن في صحن الكنيسة (أي في
القدس) يمنعنا من "مشاهدة" ما يجري على المذبح.

ولكن الأيقونسطاس "يصل" أيضاً بين القدس وقدس
الأقداس. إنه مشرّع الأبواب. والكاهن يلتفت غالباً نحو
الشعب لكي يحثه على الإصغاء والصلاة ("لنصغ" "بقوة"
"لنرفع عقولنا وقلوبنا إلى ما فوق..") أو لكي يحييهم باسم
يسوع ويلقي عليهم سلام الرب "السلام لجميعكم"، "نعمة
ربنا يسوع المسيح ومحبة الله الآب وشركة الروح القدس فلتكن
مع جميعكم". أو ليقراً عليهم فصولاً من الإنجيل المقدس
ويشرحها لهم... وأخيراً لكي يعطيهم القربان الأقدس... في
كل ذلك الكاهن "يدخل ويخرج من قدس الأقداس". ويتوج
هذان الخروج والدخول بالتطوافين الهامين: تطواف بالإنجيل
المقدس (ويسمى التطواف الصغير) والتطواف بالقرايين المقدسة
المزمعة أن تتحول إلى جسد الرب ودمه. وهذه القرايين قدمها

الشعب وقد اقتطع منها الكاهن بعض الأجزاء ليباركها ويقدها، ويقدمها على نية "كهنتنا وجميعكم فليذكر الرب الإله في ملكوته السماوي.." وعلى نية موتانا وأحيائنا، على نية رئيس كهنتنا وعلى نية الرعية والخاطرين على بال المصلين... ويُسمّى بالتطواف الكبير. كل هذه "الالتفاتات" والتحيات والطوافات تصل بين ما وراء الأيقونسطاس وبين ما أمامه. فهو ليس حائطاً منيعاً أو سوراً لا يُطال.. بل إنه مفتوح "بأبواب" عدة: في الوسط: "الباب الملوكي" الذي يعبر منه المسيح الملك، بواسطة الكاهن الحامل الإنجيل أو القرايين؛ وعلى اليمين واليسار "أبواب" للشمامسة وللخدم ولكل خدمة. إن كان قدس الأقداس في هيكل أورشليم محجوباً ومعزولاً ولا يدخله إلا رئيس الكهنة مرة واحدة في السنة فإن "قدس أقداس" كنائسنا مفتوح، ليس طبعاً لعامة الشعب وبشكل غوغائي وفوضوي، إنما للكهنة والشمامسة والخدم.. وكلهم مأخوذون من الشعب ولخدمة الذبيحة المقامة من أجل الشعب. وهؤلاء جميعاً يدخلون قدس الأقداس "بمخافة الله"، بتقوى وخشوع، لخدمة معينة. فلا بد من المحافظة على كل ذلك لكي نقرب من القدسيات ومن الله "الحاضر" على المذبح. (ليس هناك "خوش بوش" مع الله والقدسيات!) فلا يحق لمن لا خدمة له أن يدخل قدس الأقداس. حتى أن بعض الكنائس، إمعاناً بالإكرام والاحترام اللائقين بقدس الأقداس، تفرض على جميع الخدم من كهنة وشمامسة وخدم علمانيين، خلع الحذاء حين "يدخلون إلى

قدس الأقداس" مثل الكنائس الأرمنية الأرثوذكسية والأقباط الأرثوذكس والهنود (المالابار والمالانكار) ويتذكرون كلمة الله لموسى أمام العليقة المشتعلة "أخلع نعليك من رجليك فإن المكان الذي أنت قائم فيه أرض مقدسة" (خروج ٣: ٥)

وعلاوة على ذلك، فماذا يرى المؤمن الموجود في صحن الكنيسة أمامه؟ هل هو حائط فقط فيه أبواب "يدخل ويخرج" منها الكهنة والخدم؟! إنهم يشاهدون على هذا الحائط، وهذه غايته، أيقونات مقدسة، أي صوراً للسيد المسيح وأمه الطاهرة وللرسل والقديسين أو أيقونات حوادث هامة من حياة المسيح نسميها أعياداً. ونلاحظ أن جميع أشخاص الأيقونات تنظر إلينا "وجهاً لوجه". إنهم هنا أمامنا ليقولوا لنا: أن الرب يسوع، أمه والرسل والقديسين يصلون معنا، ويتشفعون بنا. نحن لسنا لوحدها، بل الكنيسة المنتصرة والممجدة في السماء حاضرة معنا في هذه الكنيسة وفي هذه الذبيحة التي تقام على "مائدة الرب" كلهم، مثلنا، أكلوا من هذا الجسد المقدس "المن السماوي" ولذلك "لم يموتوا" ("من يأكل من هذا الخبز يحيى للأبد" يوحنا ٦: ٥١) إنما يشاركوننا الآن الصلوات والتضرعات؛ هم: برؤية واضحة "للأسرار" أما نحن فمن خلال "حجاب" وإيمان، وكأننا نرى ما لا يرى.

وعلاوة على ذلك كله إننا نضع ستائر وراء أبواب الأيتونسطاس، ولكن هذه الستائر يجب أن تكون شفافة أكثر مما هي كتيمة لكي ندل بذلك أيضاً على أن ما يوجد وراء

الأيقونسطاس "يُرى ولا يُرى"، يُرى بعيني القلب والإيمان
ولا يُرى بعيني الجسد والحواس. ألا نقول في صلاة زياح
القربان الأقدس (الطقس البيزنطي) "...يسوع قد حَضَرَ الآن
حضوراً لا يُرى، مستتراً تحت حُجُبِ الأعراض الحسيّة. فقد
نراه ولا نراه، إذ هو الإله الخفي الظاهر"...

يدعونا الأيقونسطاس إذاً إلى أن نتجاوز ما تراه عيوننا
الحسية لكي نصل إلى لبّ الإيمان. أو، إذا شئنا أن "نرى" ما
يجري وراء الأيقونسطاس وعلى المائدة المقدسة فما علينا سوى
أن نغمض عيون الجسد لكي نستوعب، نوعاً ما، سر
الأفخارستيا الرهيب والعجيب الذي تجري حوادثه على
المائدة المقدسة. فما عاد للحواس إذاً من أهمية. وفي الواقع ما
الذي نتوخاه من "رؤية" ما يجري على الهيكل: كاهن هو
إنسان وخبز وخمر وشموع وصليب... وماذا "يعمل" الكاهن؟
يبارك، وينحني ويقوم ونرى كل ذلك، ويقول كلمات نسمعها
ونشاركه إياها، ويكسر الخبز المقدس قبل التناول... وما
أهمية ذلك إن رأيناه بعيوننا الجسدية؟ هل نصل إلى سر
الأفخارستيا المقدس؟ وهل تكون المشاركة أفضل إيمانياً في
الكنائس التي لا أيقونسطاس فيها؟ بل وفي الكنائس التي
أعتاد الكاهن فيها أن يقيم الذبيحة ووجهه إلى الشعب؟ بل
أقول أكثر من ذلك حتى ولو كانت المائدة المقدسة في وسط
الشعب فما هو مفعول "الرؤية الحسية"؟ هل "نرى" يسوع
بحواسنا الجسدية ضمن الخبز والخمر؟ قد تكون لهذه

"القدايس الشعبية" في مخيمات الشبيبة، وفي بعض المناسبات، تأثير حسي على المشتركين بالقدايس، ولكن سرعان ما يدبّ "الروتين" وتتضاءل حرمة الأمور المقدسة في النفس نحو هذه الأفخارستيا المعاشة في الهواء الطلق، ولا يعود المؤمنون يشعرون بالقدسية والرغبة اللتين يشعرون بهما ضمن كنيسة لها حرمتها ومهابتها.

لذلك كله كان هاجسنا الأول، حين استلمنا خدمة كنيسة مار جرجس، أن نزينها بايقونسطاس جميل وأيقونات مقدسة تساعدنا على العبادة والوصول إلى الله^١ ولقد حقق الله لنا أمنيتنا هذه على يد السيدين فارس وحبيب حفار، فلهما الشكر وعرفان الجميل.

^١ قد تكون وراء فكرة الأيقونسطاس وتطويره الفصلان الثامن والتاسع من الرسالة إلى العبرانيين حيث يقارن كاتب الرسالة بين الكهنوت الجديد والكهنوت القديم ومكان العبادة الجديد ومكان العبادة في العهد القديم.

الأيقونات

وقائع

من حسن الحظ أننا نحيا في زمن عاد الناس يعون قيمة الأيقونة في عبادتهم وفي طقوسهم وفي تقوى عائلاتهم. فما أكثر المحاضرات التي أُلقيت في هذه السنوات الأخيرة في موضوع الأيقونة. وما أكثر المعارض التي تنظمها الكنائس والأخويات^١ تُعرض فيها أيقونات حقيقية أو ورقية وتشجع الناس على اقتنائها. وما أكثر ما يستعمل الآباء المرشدون في الرياضات الروحية للشبيبة وللعائلات بل للأطفال أيضاً أيقونات يشرحونها لهم ويتأملون أمامها بخشوع وقد أضاءوا أمامها الشموع وأحرقوا البخور. بل ما أكثر أولئك الذين يهدون الأصدقاء أيقونات (ولو كانت من الورق الملصوق على

^١ ولاخوية "الحركة الأرثوذكسية" في حلب الفضل الكبير في ذلك. ولسوف يذكر التاريخ بالشكر وعرفان الجميل "معرض الأيقونات المقدسة" الذي أمر بإقامته الرئيس الراحل حافظ الأسد في مكتبة الأسد في دمشق عام ١٩٨٧ حيث أُلقيت المحاضرات القيمة، من مواطنين عرب ومن أجانب مختصين بفن الأيقونة. وكان من نصيب المطران أدلبي محاضرة كما ألقى الأب أغناطيوس ديك محاضرة ثانية. ولقد شاهد الزوار في هذا المعرض ما أنتجت سوريا من الأيقونات القديمة والحديثة. وكان لهذا المعرض الذي دام أسبوعاً كاملاً الأثر البالغ على الصعيد الفكري والثقافي والتاريخي والفني والحوار المسيحي الإسلامي، في جميع من أشترك فيه وشاهده. بارك الله مثل هذه المبادرات!... وقد تكررت مثل هذه المعارض في دمشق وفي حلب وكان آخرها عام ٢٠٠٠ في حلب.

خشب، أو أيقونات حقيقية) بمناسبة عيد أو مرض أو يوبيل زواج أو تهنئة أو "نياحة الأربعين" أو رسامة كاهن... حتى كثرت بين أيدي الناس فراحوا يعلقونها على جدران منازلهم وفي مدخل بيوتهم وعلى الأبواب وفوق أسرة أطفالهم وعلى مكاتبهم وطاولات عملهم. بعد أن كانت الصورة الورقية المطبوعة بألف لون ولون هي التي تستهوي عيون طفولتنا^١، حتى صار الأطفال أنفسهم يميلون إلى صور تلك الأيقونات ويختارونها مسرورين^٢. بل راح عدد لا بأس به من الرسامين الشباب يميلون إلى رسم الأيقونة ويختصون به: في حلب ورأس بعلبك ودمشق وببيروت، منهم الرهبان والراهبات ومنهم العلمانيون الأتقياء. قد لا يكونون دوماً مبدعين مبتكرين لأنهم غالباً يخافون الخروج عن التقاليد الأيقونوغرافية المرسومة لهم والتي "نحذّره" من مخالفتها، إنما ينقلون في أغلبيتهم أيقونات قديمة نعرضها عليهم ونطلب منهم أن "ينقلوها" فيبدعون بالنقل^٣.

^١ في كاتدرائية الروم الكاثوليك بحلب صورة على قماش "القلب يسوع" يقطر دماً، كبيرة الحجم (٢٠٠×١٤٠ سنتم) جاعتنا "هدية" من "الكونت" في مطلع القرن العشرين مقابل ٢٠ أيقونة "فقط" كانت موجودة في مستودع كنيسة مار جرجس في الشر عسوس يتأكلها العث والغبار. وبعد ترميم الكاتدرائية عام ١٩٩٢ أعدنا هذا الرسم إلى مكان مغمو... وبقينا نتحسر على العشرين أيقونة التي "ذهبت" مقابل "الهدية" الكريمة!... (عن المطران أدلبي)

^٢ أجرينا اختباراً بين الأطفال: مئة طفل يختارون صوراً مقدسة من بين مجموعة كبيرة من الصور "الإيطالية" ("الملونة بألف لون ولون") وصور أيقونات ملكية ويونانية وروسية... كان اختيار ٦٧% من الأطفال صوراً لأيقونات قديمة!...

^٣ إن ديان لنا مأخذ عليهم في نقلهم هو أنهم لا يميلون إلى نقل أيقونات "ملكية حلبية" بمرجّب أصول المدرسة الأيقونوغرافية الحلبية مع كل مميزاتها. ويعتذرون بقولهم: أنها تكلف غالياً جداً!... (من ناحية الوقت ومن ناحية الأدوات التي يجب أن يستعملوها، وليست لديهم، ومن ناحية الكلفة).

كل ذلك جعل الناس يشعرون أن وجود أيقونة في المنزل شيء عظيم جداً. فأصبحوا يخافون على أيقوناتهم الأصلية، خصوصاً بعد حوادث سرقة أيقونات، ويتوجسون شراً ممن يعرض عليهم مبالغ من المال لبيعهم أيقوناتهم الثمينة، وقد تكون أحياناً مبالغ طائلة، ولكنهم، حتى الفقراء منهم يفضلون الاحتفاظ بالأيقونة على بيعها. وَصَلَتْ إليهم من السلف والأجداد فهم فخورون بها وسوف يورثونها للخلف مهما عُرِضَ عليهم من مال. فيه "بركة في المنزل" يصلون أمامها ويتشفعون بها وهي تزيل عنهم المرض والحاجة والشقاق فلذلك تنتقل هذه الأيقونات من الآباء إلى البنين والأحفاد. فهي من التراث العائلي الذي يجب أن يُحتَفَظَ به كحدقة العين^١.

بل قد يُقَدَّم لها الجيران والأصدقاء والغرباء النذور والزيوت والهدايا، وقد تصبح محبباً للقاصي والداني حين تشتهر إحداها بأنها "تفعل عجائب" أو "تبخر" أو "ينضح منها الزيت المقدس"^٢.

^١ وهنا نحب أن نسجل كلمة شكر للمديرية العامة للآثار والمتاحف السورية التي أصدرت تعميماً رقم ٥ بتاريخ ١٩٧٣/١٢/١٣ قررت فيه "تسجيل جميع الأيقونات والأيقونسطاسات والمنابر والكراسي والمتحف المنقولة والمخطوطات النادرة، ومساعدة في ترميمها ومنع تهريبها".

^٢ قصة "أيقونة أم العطايا" في عائلة آل طويل - بحلب قصة "صورة سيدة الصوفانية" - بدمشق.

قصة "صورة عذراء مدينة فاتمة في البرتغال" - في منزل جوزفين حنيش - بحلب يمكن أن يُكْتَبَ عنها الكتب.. وعن الحوادث الخارقة والأشفية العجيبة التي حدثت ولا تزال تحدث في هذه المنازل وأمام هذه الأيقونات.

التاريخ

إن فن الرسم لهو تعبير غريزي عما في الإنسان من أحاسيس يريد أن يخطها علي حائط أو صخرة أو لوح أو علي الأرض.. وكأنه يريد أن يخلد هذا الإحساس في مادة صلبة. فالإنسان رسم قبل أن يتعلم فن الرسم كما غنيّ وعبر عن مضامين قلبه بصوته ونغماته قبل أن يتعلم السلم الموسيقي. لذلك نرى إنسان الكهوف في الأزمنة السحيقة في القدم قد خلد أحاسيسه في الصخر علي جدارن مغاور التجأ إليها للسكن أو ليتقي خطر وحش أو للاستراحة وطلباً للهدوء والخلوة. رقد عُثِرَ علي رسوم من تلك العصور الغابرة وهي لا تخلو من فن وذوق وجمال حتى بعد عشرات الألوف من السنين.

وإذا دخلنا في التاريخ ماذا نقول عن فن الرسم عند المصريين والكلدانيين والآشوريين واليونان والرومان وغيرهم من الأمم والحضارات القديمة.. وليس المجال هنا في الدخول في التفاصيل.

وحتى في الشعب اليهودي الذي حرّم الله عليه أن يرسم له صوراً أو أن ينحت المنحوتات لئلا يتخذها أصناماً يعبدونها أسوةً بجيرانه من الأمم عباد الأصنام (خر ١٢). ألا أننا نرى النقوش والزخارف والفن التزييني تملأ هيكل سليمان في

ما بعد. إنها تتحاشى رسم الأشخاص ولكنها لا تأنف من رسم الخطوط الهندسية وأشكالاً من أوراق النبات أو بعض النباتات في تشكيلات فنية جميلة تبهج العين والبصر.

أما في الإسلام فيقول الدكتور أبو الحمد محمود فرغلي، مدرّس الآثار والفنون الإسلامية في كلية الآثار، جامعة القاهرة^١ "... ويخبرنا الأزرقى في كتابه أخبار مكة وما جاء بها من الآثار أن الكعبة حين أعيد بناؤها قبل الإسلام زُوِّقت دعائمها وسقفها وجدرانها من الداخل بصور تمثل بعض الأنبياء والملائكة والشجر، منها صورة سيدنا إبراهيم وإسماعيل وأخرى تمثل السيدة مريم وفي حجرها السيد المسيح. ولقد جاء أن النبي صلى الله عليه وسلم عندما فتح مكة أمر بالتمثيل فحُطِّمت وبالصور فمُحيت".

والخلاصة.. أن العرب في شبه الجزيرة العربية عرفوا قبل الإسلام فن التصوير بل وزاولوه كفن من الفنون السائدة حولهم وذلك نتيجة الاحتكاك المباشر وغير المباشر مع فنون الحضارات المزدهرة وقتئذ. وكذلك نتيجة التماثيل المجسمة والصور الجدارية التي كانت ترمز إلى الآلهة التي عبدوها قبل الإسلام. هذا بالإضافة إلى الصور التي عرفوها للملوك الساسانيين والقيصرة الروم على النقود التي كانوا يتداولونها من دراهم ودنانير وفلوس كل يوم عند البيع والشراء".

^١ التصوير الإسلامي: نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه. ص ١٨-٢٧

... مما يؤكد على أن المسلمين عرفوا فن التصوير وزاولوه واستخدموه على طول العصور الإسلامية، فضلاً عما ثبت للتصوير من فوائد لا يمكن الاستغناء عنها في العصر الحديث. ومن ثم أصبح لا بد لكل من يدرس التصوير الإسلامي أن يناقش هذا الموضوع من خلال ما ورد في القرآن الكريم وفي الأحاديث النبوية الشريفة".

"وبالنسبة للقرآن الكريم لا توجد فيه إشارة صريحة لفن التصوير أو الصور وإن كان هناك من يرى أنه يشتمل على موقفين مختلفين فيما يخص الصورة المجسمة أي التمثال..

"وأما بالنسبة للأحاديث النبوية الشريفة فنجد منها مجموعة صريحة النهي عن صناعة التماثيل وعن تصوير ما فيه روح سواء أكان إنساناً أم حيواناً أم طيراً في حين تجيز تصوير ما ليس فيه روح كالأشجار والأزهار ونحوها".

"كما نجد مجموعة ثانية من الأحاديث النبوية الشريفة يفهم منها الترخيص بالتصوير وإنه ليس بحرام وبخاصة الصور التي لا ظل لها كالنقوش في الحوائط وعلى الورق والصور التي توجد في الملابس والستور والصور الفوتوغرافية فهذه كلها جائزة".

"مما سبق يتضح أن الأحاديث النبوية الشريفة تتدرج من الشدة إلى التخفيف بخصوص النهي عن التصوير بحيث أمكننا تقسيمها إلى ثلاث مجموعات...

"إن الإسلام قد أباح التصوير ما دام بعيداً عن الوثنية وعن شبهة منافسة الخالق..."

وكما يقول محمد عبد العزيز مرزوق: ومن الحق علينا أن نبرئ الدين الإسلامي من تهمة تحريم التصوير التي ألصقها به بعض المتزمتين من فقهاء المسلمين. فالأمر الذي لا مجال للشك فيه هو أن القرآن ترك لنا أمر التصوير لنرجع فيه إلى حكم العقل وسنن التطور والرقى... ومن ذا الذي يستطيع أن ينكر على التصوير دوره الخطير في الحياة العلمية والشؤون الاجتماعية للأفراد وللجماعات"

"كان لموقف الإسلام من التصوير كبير الأثر على هذا الفن عبر العصور الإسلامية ففي المقام الأول التزم المصور في رسم صوره وبخاصة في المخطوطات الإسلامية بعض الأسس والقيم الجمالية منها البعد عن التجسيم وعن صدق تمثيل الطبيعة وذلك عن طريق إهمال الظل والنور وقواعد المنظور أو البعد الثالث في رسوم صوره. هذا علاوة على عدم مراعاة النسب التشريحية في الرسوم الآدمية ورسم الحيوان والطيور وبالرغم من أن هذه الخصائص الفنية في التصوير الإسلامي تعد عيوباً بمقاييس القيم الجمالية في العصر الحديث إلا أنها جعلته يحتل ركناً ركيناً في تاريخ الفنون. هذا علاوة على بعض النقاط الهامة الأخرى التي يمكن إجمالها فيما يلي:

أصبح التصوير الإسلامي مدنياً في طابعه ينظر إليه كفن من فنون الدنيا لا كعمل من أعمال الآخرة فلم يستعمل

لخدمة الدين فلم يدخل المساجد ولم يسهم في تجميل
المصاحف أو غيرها من الكتب الدينية ولم يتخذ كوسيلة
للإرشاد والتهديب وتعليم الدين. كما كان في الفن المانوي
والفن المسيحي.

أنصرف الفنانون المسلمون إلى إتقان الزخارف النباتية
والهندسية والخطية فبرعوا في الزخارف النباتية التي قوامها
الفروع النباتية المتماوجة بأوراقها المكونة من مراوح نخيلية
وأنصاف مراوح نخيلية فأطلق عليها الغربيون "أرابيسك" أي
التوريق. كما برعوا في الزخارف الهندسية وأشكالها من مربع
ومستطيل ودائرة ونجمة حتى استنبطوا الطباق النجمي
بأضلاعه المتعددة بصورة لم يسبق في فن من الفنون قبل
الإسلام. وكذا كان للزخرفة الخطية مكانها المرموق فلقد خص
الإسلام الخط برعايته لأنه وثيق الصلة بالدين أقسم به الله في
كتابه الكريم في سورة القلم وشرفه في سورة العلق، فأبدع
الفنان المسلم في الزخارف الخطية وأشتق عدة صور من الخط
الكوفي ومن خط النسخ.

تأثر المصورون أنفسهم فأصبح دورهم يأتي بعد
الخطاط والمذهب إلى درجة أن الخطاط كان يقوم بنسخ
المخطوط ويترك مساحات بيضاء للمصور الذي يشرع في توضيح
نصوص المخطوطات بالصور في حدود ما يتركه له الخطاط من
مساحة في صفحات المخطوط. ومن ثم نجد أنه ينذر العثور
على توقيعات المصورين في المخطوطات الإسلامية قبل حوالي

القرن (٧هـ/١٣م).

أما مع المسيحية فقد نشطت حركة الرسم المقدس، بطيئة في البداية بسبب الاضطهادات وبسبب التخوف من العودة إلى الصنمية ثم نشيطة مزدهرة حين تحررت الكنيسة من الاضطهاد الرسمي. وأن لهذا التطور حتى يومنا هذا قصة طويلة، فيها أيام ازدهار ومجد وفيها أيام انحطاط مر.

تعود بعض الرسوم والصور المسيحية إلى القرنين الثاني والثالث، نجد أكثرها على جدران الدياميس في الإسكندرية ولا سيما في روما. ومن المسلم به أن الدياميس لم تكن فقط مدافن للأموات بل أيضاً أماكن اجتماع وعبادة يتردد إليها المسيحيون ورعاتهم هرباً من القتل. فلو كانت النصرانية معادية للتصوير، كما إدعى بعضهم، لما أقام كهنتها الذبيحة الإلهية أمام هذه الصور المنتشرة في أنحاء الدياميس بل كانوا حاولوا طمسها وإزالتها. لا بل أن انتشار الصور المقدسة السريع الذي عقب القرون الأولى لا يفهم ما لم توجد صور من قبل. لا شك أن هناك بعض الكتبة المسيحيين، مثل أوسابيوس القيصري (٣٣٠+) قد عارضوا مبدأ الرسم المقدس ولكنه لم يُعمل باعتراضه وانتشر الرسم المسيحي بشكل واسع في جميع أرجاء الكنيسة، شرقاً وغرباً، باعتبار أن ابن الله تجسد، أي أخذ صورتنا، فيمكننا بالتالي رسمه ورسم أمه الطاهرة وأخوتنا القديسين الذين كانوا من "لحمنا ودمنا". مما حَمَلَ آباء المجمع المسكوني (سنة ٧٨٧) على القول: "أن

صنع الأيقونات تقليد يعود إلى الكرازة الرسولية" وأيضاً: " لم يبتدع المصورون الفن الأيقونونغرافي بل هو نهج مثبت قديم وتقليد الكنيسة الجامعة. وهناك قول مأثور بين الرسامين: "أذاعت الكنيسة منذ بدايتها بشارة الإنجيل بالكلام والصورة" فالرسم هو وسيلة، كالكلام، في نشر البشرى.

نعم لم يكن الرسم في البداية ما هو عليه في القرون الوسطى أو في يومنا الحالي، فسُنّة التطور الطبيعية وتطال كل مضمار وفن.

ففي القرون الأولى مال المؤمنون إلى الرسم الرمزي معبرين بذلك عن بعض الأفكار أو المشاعر التي يستوحونها من معتقدهم الجديد لذا نرى رسوم السمكة والصليب والمرساة والكرمة والحمامة والخبز والسنبلة والقيثارة والفلك (نوح) والبجع.. الخ... تملأ جدران الدياميس. ثم مثلوا المسيح بشكل الراعي الصالح ومع المرأة السامرية أو رسموا العذراء مريم والطفل يسوع.. الخ...

ولما تحررت الكنيسة من مرسوم نيرون والاضطهاد الرسمي بمرسوم ميلانو عام ٣١٣ أخذ المسيحيون يبنون المعابد الفخمة ويجمّلونها بأروع الزينات. واحتلت الفسيفساء البراقة مكان رسوم الدياميس الوضيعة والرمزية. بيد أن الكنيسة في نشوة الانتصار هذا ظلت في بادئ الأمر كأنها مترددة. فلم يجسر الفنانون أن يمثلوا الأسرار المسيحية إنما عمدوا إلى زخارف استلهموها من الزينة الوثنية وضمّنها

معاني مسيحية. ولكن سرعان ما انقلبت الأفكار في أواخر القرن الرابع نفسه ولم يعد الرسم المقدس مجرد زينة يرتاح إليها البصر بل أداة تثقيف للعقول ووسيلة تنوير أذهان الذين لا يعرفون القراءة ولا يستطيعون مطالعة الأسفار الإلهية. فتذكروهم بالإله الحقيقي وبأعمال من خدموا الرب بأمانة وإخلاص وتحملهم على الاقتداء بهم. فاندفع الرسامون يماشون هذا التطور وانتشرت الرسوم المقدسة في كل مكان وأصبح ما هو إلهي أمام عيوننا. وأظهر الفنانون من خلال الرسم شخصية السيد المسيح الإلهية وشخصية الشهداء والقديسين الذين مثلوه خير تمثيل في هذه الفانية. فكان هذا الطموح وهذه الرغبة التقوية المتقدة باعثاً لازدهار فن الرسم المقدس عموماً والأيقونات خصوصاً.

إن فن الأيقونات الخاص كما وصل إلينا أي على لوحات خشبية وبحسب أصول معينة علمية ومنظمة يُنسب، حسب التقليد، إلى القديس لوقا، الرسول والطبيب والكاتب والرسام. ويُنسب إليه أنه رسم أول أيقونة للعدراء مريم، ومن ثم نُقلَ عنه الرسامون صورة الأم الطاهرة^١. يُقال أن هذه الأيقونة موجودة في دير السيدة بقرية صيدنايا حيث تكرم إلى يومنا هذا، في معبد صغير يُسمى "الشاغورة" وهي محفوظة في

^١ في رتبة صلاة الباراكليسي التي نتلوها كل مساء بين ١ و ١٣ آب استعداداً "لعيد السيدة" (عيد انتقالها إلى السماء) يأتي المتقدم أمام أيقونة السيدة مريم ويقول بصوت جهوري: "لتخرس شفاه الكفرة الذين لا يسجدون لأيقونتك المكرمة الهادية التي رسمها لوقا الرسول الجزيل القداسة" وقد استبدلت هذه العبارة في أورولوغيون عام ١٩٨٥: "مغبوطة شفاه المؤمنين الذين يسجدون لأيقونتك..."

صندوق من فضة في جدار المعبد. ولكن هل هذا التقليد حقيقة أكيدة؟! مهما كانت صحة الخبر يمكننا أن نقول أن الرسم عريق القدم في المسيحية وقد يكون لوقا أول الرسامين وأنه ترك أثراً في مَنْ تلاه في فن الرسم، دون أن ندقق كثيراً لنعرف "أية صورة" رسم بالضبط عن العذراء مريم.

برز فن الأيقونات المقدس إلى حيز الوجود في البلاد السورية الفلسطينية مهد الديانة المسيحية متأثراً بالرسوم المصرية الممثلة على النواويس كما ساعد على ازدهاره وتفتحها الفن اليوناني القديم. ولقد تطور من حيث المواضيع والأشكال والرموز المصورة فهو يسير مع تطور فن الرسم المقدس إجمالاً. ففي أواخر القرن الرابع وبدء الخامس احتل التصوير التاريخي المستوحى من أحداث الكتاب المقدس وحياة الشهداء والقديسين مكان الرسم الرمزي البدائي والزخرف الطبيعي. وأصبحت الصورة الشخصية أبرز مميزات هذا الفن المسيحي الجديد. انتشرت الأيقونات في أرجاء آسيا الصغرى وولجت القسطنطينية، روما الجديدة، ملقتى الحضارات اليونانية والسورية. فنجم عن هذا التلاقي أسلوب فني جديد هو الفن البيزنطي، ثمرة هذه التيارات والحضارات. وبرزت الأيقونة مرسومة بطابع هذا الفن الفخم. فبدلاً من "الراعي الصالح" الذي وجدناه في الدياميس بدون سمة شخصية أخذ الفن الجديد يمثل السيد المسيح ملكاً منتصراً سيد العالم، واضح التقاطيع، عيناه سوداوان أو زرقاوان، شعره ناعم

مسترسل على كتفيه، بلحية سوداء، تغمره المهابة والجلال، وتحيط بهامته هالة من نور الذهب، أما ثيابه فلامعة، يجلس على عرش مرصع بالحجارة الكريمة ومغشى بالذهب، وكأنه يسيطر على الكون، يرفع يده اليمنى ليبارك بها العالم، وتحمل يسراه الكتاب المقدس، كتاب الحياة، يحيط به الرسل والملائكة والأنبياء والإنجيليون. إنه ملك الملوك، المعلم الأوحد، ديان البشرية جمعاء. قد يتغير هذا الشكل قليلاً بحسب المناطق والفنانين لكن رغبة واحدة تُلهم الرسامين ألا وهو إظهار يسوع بطابع المهابة والقدرة والعظمة والجمال وبتقاطيع محددة لا تدع سبيلاً للارتجال أو الهوى.

كذلك القول بالنسبة لصورة العذراء مريم التي بعد ما أعلن مجمع أفسس عام ٤٣١ عقيدة أمومتها الإلهية أسرع رجال الفن إلى إظهارها بشكل جليل مهيب، بوجه مستطيل، وثياب فضفاضة ووقفة رزينة وقورة، أصبحت كلها من مميزات العذراء البيزنطية التي غدا تصويرها موضوع الشرق المحبب، لذلك كثرت صورها بشكل كبير.

وُضِع حينئذ، في بداية القرن الخامس، قواعد ثابتة للفن البيزنطي وأخذ الفنانون يسиров عليها بأمانة ودقة بدون تغيير ومعظمهم من رجال الدين والرهبان المتزهدين. فنشأ من ثم تقليد لبعض المشاهد الدينية التاريخية وتحددت هيئة بعض الأشخاص وثبتت أشكالها في كتاب "دليل التصوير" ليسترشد بها كل من مال إلى الرسم المقدس.

بعد الازدهار اللامع الذي عرفه فن الرسم حتى أواخر القرن السادس بدأ عصر الانحطاط في القرنين السابع والثامن وأوائل التاسع ربما بسبب "حرب الأيقونات" التي راح ضحيتها الرسامون وحُطمت آلاف الأيقونات الجميلة، وهرب من هرب.. ولكن "حرب الأيقونات" هذه قد انطفأت وعادت المجامع المسكونية تعزز رسم الأيقونات وتشجع عليه ولكن بالشروط الموضوعية سابقاً، بل بأكثر تمسكاً. فعرف الفن البيزنطي من جديد تفتحاً وإشراقاً ونهج الرسامون أسلوب الرسم اللاهوتي الذي يمثل للمؤمنين عقائد الكنيسة ويعبر لهم عن طقوسها. فكانت النهضة الثانية التي دامت حتى القرن الثاني عشر، بل واستمرت في القرون التالية (الثالث عشر والرابع عشر) مع التوسع في اللوحات الجدارية... فكانت حصيلة هذه القرون المتتالية من الإنتاج الفني آلاف الأيقونات الرائعة التي لا تزال تخلب لبنا وتجعلنا نعيش في جو إلهي حالما نتأمل فيها بخشوع وصلاة.

أما أهم مراكز هذه النهضة المستمرة والعطاء الغزير والإبداع الخلاق فهي بيزنطية، سالونيك، كريت، إيطاليا، اليونان، وخصوصاً جبل آثوس وكييف ونفغورود (روسيا) الخ... وغيرها الكثير الكثير...

وأيضاً مدينة حلب.

ولابد لنا هنا من إلقاء نظرة على تطور هذا الفن الأيقونوغرافي في بلدنا.

هناك مدرسة ملكية؛ وحلبية بالتحديد، لرسم
الأيقونات، لها تاريخها وفترات ازدهار وفترات انحطاط.
تاريخها ليس بالبعيد البعيد، إنه يرقى فقط إلى
أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر.
ربما كان للملكيين (= الروم: أرثوذكس وكاثوليك) فن
خاص سابق لهذا التاريخ إنما من الصعب تمييزه بدقة.
فلنتكلم عن تاريخ أيقوناتنا والنهضة التي عرفتها^١.

^١ نقلاً عن المطران ناوفيطوس ادلبي: "الأيقونات الحلبية" ص ٢٠٤-٢١٧



انكر يا رب عبدك الخوري غابد عادل اشجعي

أيقوناتنا الملكية

لعل السبب الأول للنهضة الفنية التي نشطت في القرنين السادس عشر والسابع عشر كان ترسيخ عادة إكرام الأيقونات بين الملكيين على أثر تجدد العلاقات بينهم وبين المسيحيين اليونانيين والصقالبة، نتيجة أسفار بعض بطاركتهم، ومنهم البطريرك مكاريوس الثالث الزعيم وابنه الشماس بولس، إلى روسيا ومولدافيا وفلاخيا وبلاد اليونان.

ولعل هناك سبباً آخر يكمن في التحولات العميقة التي طرأت على المجتمع والحركة الفكرية في الشرق العربي، خلال القرن السابع عشر. ومردّها في الغالب إلى ذاك المناخ الجديد الذي أحدثه تصدع السلطة العثمانية. فإن انحطاط السياسة العثمانية العامة أُنذر بتقسيم الدولة وشجع حركات الاستقلال المحلي. وإن اهتمام الدول الغربية بالأسواق العثمانية قد أنمى التجارة. فازدادت طبقة التجار في أهم مراكز الشرق الأوسط، ولاسيما حلب. ونشأت عن ذلك "بورجوازية" جديدة من التجار اعتبرت نفسها عضادة اقتصادية للكنيسة، وكانت تحب أن تتهاذى الأيقونات، من بين ما تزخرف به بيوتها من أثاث وتحف فنية.

ومع تجارة الممتلكات تتوسع تجارة الأفكار. ويتعرض الملكيون أكثر فأكثر للنفوذ الغربي الذي أدى بهم إلى إعادة

الاتحاد مع رومة، قبة المسيحيين، عام ١٧٢٤. وتتمركز الإرساليات الكاثوليكية في صفوفهم، كما تمركزت بينهم الشركات التجارية الغربية. وهكذا ينشأ عن الاتحاد مع رومة والتأثر بالنفوذ الغربي تشجيع غير مباشر للعنصر الغربي المحلي، والمناوئ للنفوذ اليوناني، مما يولد نشاطاً ثقافياً وفنياً مرموقاً بين الملكيين الكاثوليك، ويساعد على قيام نمط جديد من فن الأيقونات بينهم، أخذ على نفسه "تعريب" الفن وتطبيقه على البيئة المحلية.

ونستطيع القول أن الفئة الأرثوذكسية أيضاً من الملكيين قد اندفعت في تطوير فنها للدفاع عن تراثها، مما أدى بها كذلك إلى الإغراق أكثر فأكثر في "تعريب" الصلوات الطقسية وفن الأيقونات.

وكانت هبات التجار وتقادُمهم للكنيسة تشجع وثبة جديدة للأيقونات المصورة وصنعها محلياً من قِبَل فنانيين عرب من أبناء البلد، وبالذوق العربي.

وقد يتعرض مصور الأيقونة بدوره إلى تأثيرات دنيوية. فيطيب له في تلك الحقبة من تاريخ الفن الكنسي، أن يوقع أيقوناته باسمه، ويؤرخها وما عاد يلتزم الاختفاء والتواضع التقليديين بكبح مشاعره الفردية، بل أصبح يظهر طابعه الخاص في الأيقونات التي يرسمها.

ويتطور موقف الزبائن بدوره، فهم يحبون الأيقونات

الفاخرة الزينة، ويريدون أن تكون لهم أيقوناتهم الخاصة، حيث يجمعون أحياناً صوراً من القديسين لا رابط بينهم سوى ذوق الذي أوصى بالأيقونة وميله التقوي الخاص.

وتفقد الأيقونات في القرن التاسع عشر آخر عنصر لها من العناصر الفنية، ألا وهو الجمال، فقد أصبحت في هذا القرن إنتاجاً صناعياً سريعاً، ينم عن تعب المصورين، كما ينم عن تقاعس أصحاب الطلبات. فتنتطفئ عندهم قريحة الإبداع الفني.

لذلك نحصر حديثنا على الرسامين في القرنين السابع عشر والثامن عشر. وعلى كل فالمدرسة الحلبية الأصلية التي نحن بصددتها تنتطفئ في أواخر القرن الثامن عشر، بوفاة آخر ممثل لها مهم وهو جرجس المصور.

إن مميزات الأيقونات الملكية، ولا سيما الحلبية منها، في القرنين السابع عشر والثامن عشر، يمكن تلخيصها بمحاولة، كانت ناجحة إلى حد ما، في إعطاء الأيقونة صيغة محلية عربية، وبكلمة أخرى، في "تعريب" فن الأيقونة الذي ورثه الفنانون الحلبيون، لا عن أسلافهم الملكيين مباشرة، بل عن الفنانين اليونان والروس وسواهم من بلاد جنوبي شرقي أوروبا.

إن المميزات العامة للأيقونات الملكية لا تلاحظ إلا بعد مضي بضع عشرات السنوات من ممارسة الملكيين لهذا

الفن، ولا تتجلى بوضوح إلا في مطلع القرن الثامن عشر مع
نعمة الله المصور. أما في غضون القرن السابع عشر، فقد بقي
الرسامون أوفياء للنماذج التقليدية التي ورثوها عن معلمهم
الأجانب بحيث يصعب جداً تمييز إنتاجهم عن إنتاج
الرسامين اليونانيين المعاصرين لهم. وأوضح مثال على هذا إنما
هو الأيقونات القليلة التي بَلَّغْتَنَا من ريشة مؤسس المدرسة
الحلبية، ألا وهو يوسف المصور، فإن فنه يكاد لا يتميز بشيء
عن الفن اليوناني المعاصر.

على أننا نشهد، منذ بداية القرن الثامن عشر، تبلور
الاتجاه عند الفنانين الملكيين نحو تحديد للوجوه هو أقرب إلى
النموذجية العربية، ونحو فرض زخرفة ذات طابع شرقي
عربي محض. ولربما كان للرسام نعمة الله المصور الفضل
الأكبر في وضع القواعد النهائية للوجوه العربية التي تتميز بها
الأيقونات الملكية عن سواها.

وهكذا فإن الميزة الأولى للأيقونات الملكية تكمن في
إعطاء الوجوه طابعاً محلياً عربياً. لاشك أن الفنانين اليونان
والروس أنفسهم، عندما كانوا يرسمون صوراً لقديسين من بلاد
آسيا الوسطى والجزيرة العربية، كانوا يحاولون أن يعطوها
ملامح سمراء. لكن الرسامين الملكيين تخيلوا جميع الوجوه
التي رسموها، بما فيها وجوه الأقانيم الإلهية والملائكة،
وكأنها وجوه شرقية عربية.

ويتبع "تعريب" الوجوه المرسومة، "تعريب" الألبسة

وسائر تفاصيل المشهد. فالسيف الذي يستله القديس جاورجيوس هو حسام عربي معكوف، والسرير الذي ترقد فيه العذراء مريم وهي طفلة لا يختلف في شيء عن "السرير الرجراج" الذي لا يزال يصنع حتى اليوم في سورية ولبنان. وإبراهيم الخليل يرتدي زي الخلفاء والأمراء العرب. والغني الشرير الذي يطأه الملاك ميخائيل بقدمه نراه مضجعا على "تخته" وكأنه أحد الباشاوات العثمانيين. والملائكة يعلنون بشرى ميلاد السيد المسيح لرعاة ارتدوا السروال والكوفية والعقال، وحملوا مزمارة "المجوز" يعزفون به. وابنة الملكة تنتظر عودة الشهيد جاورجيوس منتصرا على التنين وهي تحمل خروفاً بين يديها لتقدمه نذراً للقديس. والإنجيلي متى يكتب سفره على طاولة ذات طراز عربي بحت، كالتي يصنعها إلى اليوم النجارون الدمشقيون...

وإلى جانب ذلك فإن زخرفة الأيقونات الملكية قد تأثرت بالطابع العربي. فالميل إلى الزخرفة، بل الإغراق فيها، ظاهرة تشمل جميع أيقونات القرن الثامن عشر عند الملكيين. وهذا الميل يستوحي ولاشك جنوح الفن العربي، الإسلامي منه والمسيحي، إلى زخرفة جميع الأواني والجدران، بحيث يجوز القول أن فن الأيقونات الملكية، أسوة بالفن العربي، يحاول دائماً أن يتجنب "الفراغ" فيملأه بشتى الرسوم التزيينية والزخارف. ولذا فالرسامون الملكيون شغفوا بزخرفة الأيقونات إلى أبعد حد، وقاموا بتغطية أكبر

مساحة ممكنة بالزخارف، بل عمدوا إلى تنسيق هذه الزخرفة وفقاً للقواعد المتبعة في الفن العربي، من رسوم هندسية أو نماذج أخرى من الزهور والنبات.

وإن خصائص هذه الزخرفة في الأيقونات الحلبية تعتلن خصوصاً في إطار عريض يحيط بالأيقونة من كل جهة، ويتألف من حواشي مستطيلة ذات أطراف مستديرة أو مثلثة، الواحدة حمراء والأخرى خضراء. وعلى الحواشي الحمراء والخضراء يرسم المصور أوراق شجر ذهبية اللون، مترابطة ومتعانقة.

أما داخل الأيقونة فمليء أيضاً بالبذخ في الزخرفة. وفي أغلب الأحيان يملأ الرسام كل المساحة المخصصة للزخرفة بمواضيع مختلفة تستوحي كلها الفن العربي. فعلى الخلفيات والملابس والهالات نجد أوراقاً منحنية، وأزهار البشنيين والرمان والزنبق والأقحوان والنخيل. أما حول الكتابات، فإننا نجد إطارات متعددة الجوانب أو أشكالاً تمثل أوراق الزنبق.

في بداية القرن الثامن عشر كانت خلفية الأيقونات الملكية متنوعة إلى حد بعيد. ولكنها منذ أواسط القرن اتخذت لها طابعاً موحداً يمثل أغصاناً ملتوية حول زهيرات متنوعة تتقاطع بطريقة هندسية جامدة أو بطريقة حرة أكثر مرونة.

إن الحواشي الخضراء والحمراء التي أشرت إلى وجودها في الأيقونات الملكية كعنصر أساسي من عناصر

زخرفتها تستوحي ولاشك أحد المبادئ التوجيهية في الفن العربي، وتذكر بالكتابات المسطرة على أطراف السجاد، أو بزخرفة تجليد الكتب. أما موضوعات الزخرفة فقد استوحاها الرسامون الملكيون من "الطاوانات" أي الخشبيات التي كانت تغطي سقوف المنازل الجميلة وجدرانها، ومن الأواني الفخارية التي اشتهرت بها معامل سورية في القرنين السادس عشر والسابع عشر. كما أن الألبسة الفخمة التي يرتديها الأشخاص الممثلون في الأيقونات تذكرنا بالمنسوجات الحريرية الرائعة التي اشتهرت حلب بصنعها آنذاك، وكذلك بأنسجة "البروكار" الدمشقية.

أما طريقة وضع تلك الزخارف على الأيقونات، فإن الجزء القليل منها كان يرسم بالريشة، بينما كان الجزء الأكبر يحفر بواسطة "المنقش"، إذ أن الغشاء الجبسي الذي كانت تطلّى به اللوحة الخشبية، كان ينقش قبل أن يطلّى بالذهب والألوان. وبذلك كانت الأيقونة تتسم بطابع النحاسيات العربية أو الجلود الذهبية.

على أن هذه الطريقة قد سارت إلى الزوال خلال القرن التاسع عشر. فإن الحواشي أو العصابات الحمراء والخضراء قد استبدلت آنذاك بأوراق منحنية أو بباقات الزهور. وما عادت الخلفيات مزخرفة، بل حلت محلها ألوان زاهية أو أقواس متعددة الأطراف تعلو الأشخاص المرسومين. وأخذت الزخرفة ترسم بواسطة الريشة مباشرة، إذ أن الرسام

أخذ يعمل بمزيد من السرعة وبأقل ما يمكن من النفقات.

ونلاحظ ميزة أخرى للأيقونات الملكية من حيث المواضيع التي يتناولها الرسام. فهناك قبل كل شيء المواضيع التي تؤثرها التقاليد المحلية والعبادات الشعبية على غيرها، من أمثال القديسين المحاربين، وفي مقدمتهم الشهيد جاورجيوس الذي يحدد التقليد الشعبي مكان جهاده واستشهاده في خليج بيروت، والذي تخصه العبادة الشعبية الحلبية بإكرام فائق، ومنهم أيضاً القديس ديمتريوس، والقديسان سرجيوس وباخوس، والنبي الياس وهو يقطع رؤوس كهنة الباعل، ومار آسيا الحكيم الذي تفردت حلب بإكرامه مع أهل "الجزيرة".

وهناك بعض مشاهد غالية على قلب الملكيين بما لها من علاقة بالأديان الشقيقة. مثل ذلك ضحية إبراهيم الخليل، التي يكرمها المسلمون واليهود والمسيحيون معاً، وشجرة سلالة يسى الملكية التي تفرعت منها العذراء مريم.

كما أننا نلاحظ عند الملكيين ميلاً مرموقاً إلى المشاهد التي تفترض إسهاباً في التفاصيل ومزيداً من الزخرفة والتنميق. أمثال أيقونة السيد المسيح "ملك الملوك" و"الكاهن الأعظم" وأيقونة العذراء وهي تمسك بيمينها وردة حمراء زاهية في إطار شجرة سلالة يسى، وبعض الأشخاص النبلاء كالقديسة كاترينا الشهيدة، "معلمة الفلاسفة"، وشفيعة الدير الشهير في جبل سيناء.

وهناك ميل أيضاً إلى الأيقونات التي تشكل برسومها المتعددة سرداً تاريخياً لحوادث سيرة القديسين أو حوادث الكتاب المقدس. فالعرب بحكم مزاجهم ميالون إلى القصة. وهكذا أصبحت الأيقونات عند الملكيين أسلوباً لسرد القصص مع تزيينها بالرسوم (مثل أيقونة المدايح، أو أيقونة القديسة كاترينا).

ومن تأثير المزاج العربي على مصوري الأيقونات الملكية أيضاً شغفهم بالكتابات التي لا تكتفي بتسجيل اسم الشخص المرسوم على الأيقونة، بل تضيف إليه شروحات إضافية، تبلغ أحياناً بضعة أسطر، وتسرد أحياناً قصة كاملة. والعادة أن يضاف إلى الأيقونة في أسفلها سطر كامل يتضمن اسم الواقف وجهة الوقف وتاريخه، مع اسم الرسام. وهذه الإضافات، وإن خرجت على التقاليد المرعية عند اليونان والروس، إلا أنها بالنسبة لتاريخ الفن ذات قيمة بالغة.

نلاحظ أخيراً في أكثر الأيقونات الملكية، ولا سيما الحلبية منها تأثيراً عميقاً لما أجتاح الكنيسة الملكية من حركات وحدوية، أي من نفوذ الأفكار الكاثوليكية الغربية في البيئات التي عمل فيها أو خرج منها الفنانون. فإن الحركة الكاثوليكية كانت قوية جداً في بعض الأوساط، وفي حلب على الأخص، فتأثر فن الأيقونات إلى حد بعيد، لا بالنماذج الغربية فحسب، بل أيضاً بالمواضيع التي تناولتها الأيقونات والتي خرجت بها عن التقليد الشرقي الصرف. ولكن الملكيين

عرفوا أن يتناولوا تلك المواضيع الغربية بأسلوبهم الأيقونوغرافي الشرقي، فنتج عن ذلك صنع أيقونات شرقية الشكل غربية الموضوع، وهكذا نجد بين الأيقونات الملكية رسوماً "لسيدة الوردية"، و"للحبل بلا دنس"، وللقديس يوسف مع الطفل يسوع، وما شاكل.

أما مصادر الفن الأيقونوغرافي الملكي فتعود إلى تأثير التقليد اليوناني والفن الروسي والنفوذ الغربي:

مما لا شك فيه أولاً، تاريخياً وفنياً، أن الينبوع الذي استقى منه الملكيون، ولاسيما الحلبيون منهم، هو الفن الأيقونوغرافي اليوناني. فإن الفنانين الملكيين في الواقع لم يستطيعوا أن يستوحوا إلا الأيقونات التي وقع نظرهم عليها وتداولتها أيديهم. وهذه كلها كانت أو كادت تكون من أصل يوناني معاصر. فمنها ما كان يأتي به المسافرون أثر رحلاتهم إلى الأقطار اليونانية، أو ما يبتاعونه في القدس الشريف من مخازن الأديار والباعة اليونان ومنها ما كان يوصي به أحبارهم ويطلبونه من الفنانين اليونان ليزينوا به كنائسهم، ومعظم هؤلاء الأحبار كانوا يونانيين. ومنها ما كان يرسمه الفنانون اليونان محلياً، إذ كان الرؤساء الكنسيون وسواهم يستدعونهم إلى البلاد العربية ليعملوا فيها على حسابهم، أقله لفترة من الزمن، كما جرى في مطلع القرن التاسع عشر للفنان اليوناني ميخائيل بولخرونيس، الذي قضى بين سورية ولبنان لا أقل من اثنتي عشرة سنة وملاً الكنائس برسومه.

ولعل بعض الفنانين الملكيين، ولا سيما الرهبان منهم، كان قد تمرس في فن الأيقونات بأسفار قام بها إلى بلاد اليونان، من أمثال البطريك الأنطاكي سلفسترس القبرصي الذي كان فناناً وبطريكاً، والذي نعلم من التاريخ أنه أقام سنوات في أديرة آثوس.

ومن بين مراكز الفن اليوناني التي استوحاها الفن الملكي، نورد:

البندقية: التي كانت تضم جالية يونانية كبيرة، والتي كان لها مركز تجاري هام في حلب (خان البنادقة)، فلا يستبعد أن يكون قد تم بين حلب والبندقية تبادل تجاري في الأيقونات كما في سائر البضائع.

جزيرة كريت: وقد ذكر الرسام حنا المقدسي في أيقونة له للملاك ميخائيل أنه استوحى في رسمها أيقونة مماثلة صنعت في جزيرة كريت. ونحن نعلم أيضاً أن الفنان الحلبي نعمه الله المصور قد نقل أجزاء كاملة في بعض صوره من أيقونات كريتية.

جزيرة قبرص: وهي قريبة جداً من سورية، وكانت لها مع سورية ولبنان علاقات ثقافية وتجارية قوية، وقد جاء منها أكثر من رئيس كنسي، وفي مقدمتهم البطريك الفنان سلفسترس القبرصي.

ولقد دخل التأثير الروسي إلى الشرق الأوسط أيضاً،

في ما يخص فن الأيقونات، على أثر الأسفار التي قام بها بعض الأحبار الشرقيين إلى روسيا وبلاد شرقي جنوبي أوروبا. ومنهم مطارنة حلب ملاتيوس كرمه (١٦٣٥+) وملاتيوس زعيم (١٦٧٢+)، واثناسيوس دباس (١٧٠٠+). لكن هذا التأثير بقي ضعيفاً وثانوياً بالنسبة إلى تأثير التقليد اليوناني.

وبداً أخيراً الفن الأيقونغرافي اليوناني نفسه، في مطلع القرن السابع عشر، يتأثر بفن النهضة الإيطالية، والغربية عموماً. فتبعه في ذلك الفن الأيقونغرافي الملكي، بل سبقه في هذا المضمار، إذ تعرض الفن الملكي إلى نفوذ التأثيرات الفنية الغربية، لا بدافع المقاييس الفنية فحسب، بل أيضاً بدافع التقارب بين الكنائس وازدياد النفوذ الكاثوليكي الغربي على أكثر الفنانين الملكيين العرب. هذا وأن المرسلين الأجانب زودوا البلاد العربية بصور تقوية عديدة من صنع أوروبا، كان لها تأثير عميق على تقوى الشعب، وإن أذواق الشعب "المتفرنجة" قد ضغطت بدورها على فن راسمي الأيقونات المحليين. يضاف إلى ذلك عدد الطلاب العرب الذين درسوا في جامعات روما وأوروبا، فأتيحت لهم الفرصة للتعرف على الفن الإيطالي، والأوروبي عموماً، وكان لهم من جراء ذلك تأثير على فن بلادهم. وهكذا يتطور الفن الملكي "ويتفرنج" ثم لا يلبث أن يذوب في السيل الغربي الجارف. ولكن هذا لن يكتمل تماماً إلا في القرن التاسع عشر والعشرين. وبقي فنانون القرنين السابع عشر والثامن عشر محتفظين بقسط كبير من

شخصيتهم، بحيث يشكلون مدرسة فنية مستقلة، سوف يكون لها دوماً مكانها الخاص في تاريخ الفن البيزنطي المتأخر.

بعض الأسماء

إن أَلْمَعَ من نَبَغَ في فن الأيقونات الملكي هو دون شك يوسف المصور الذي يُعْتَبَر مؤسس هذا النهج وعميدَه، بل لا يُعْتَبَر خلفاؤه إلا تلامذة له، وإن طَوَّروه هم بدورهم وأنتجوا لوحات قد تفوق لوحات معلمهم. إنه كاهن حلبي رومي ولد في حلب في أواخر القرن السادس عشر وتعلمذ لأسقفها العظيم ملاتيوس كرمة الحلبي الشهير (١٦٣٥+) الذي يُعْتَبَر هو الآخر رائد النهضة الكنسية وعلامة عصره، كما تعلمذ يوسف هذا للراهب ملاتيوس الصاقزي^١ (وهو تركي الأصل) في فن الرسم. كما كان صديقا وزميلا ليوحنا الزعيم. توفي الخوري يوسف بين عامي ١٦٦٠ و١٦٦٧ وقد ترك لنا آثارا متنوعة في الترجمة والخط والرسم وفن الأيقونات. إنتاجه الأدبي والفني هذا يشهد للخوري يوسف المصور عن علم واسع وذوق مرهف وثقافة عالية في اللغتين العربية واليونانية.

^١ ملاتيوس الصاقزي هذا عينه البطريرك ملاتيوس كرمة بطريركا خلفا له حين استقال من هذه المرتبة وعاد أسقفاً إلى كرسي حلب عام ١٦٣٤ لما كان عليه من علم وفضيلة.

خَلَفَهُ في الرسم ابنه القس^١ نعمة الله، الذي أخذ الفن عن أبيه وتفرغ له فأبدع فيه وكان إنتاجه غزيراً جداً يحمل طابعه الخاص بحيث تكاد لا تخلو كنيسة كبرى في سورية ولبنان من إحدى أيقوناته. أقدم أيقونة له مؤرخة عام ١٦٨٦ وآخرها عام ١٧٢٢. عَمِلَ كثيراً في كنيسة الأربعين شهيداً التابعة للأرمن الأرثوذكس في حلب مما جعل البعض يعتقدون خطأً أنه من طائفة الأرمن. والحقيقة أنه حلبي رومي ملكي شأن والده الخوري يوسف.

وقد علّم ولده الشماس حنانيا هذا الفن ونراهما يعملان معاً في رسم صورة الدينونة العامة الشهيرة في كنيسة الأربعين شهيداً في حلب وهي بمساحة ٣٠٠×٢٥٠ سنتم ومؤرخة سنة ١٧٠٨ مسيحية.

أما أسلوبه الفني فحدّث عنه ولا حرج. نترك الكلام للآنسة سلفيا عجميان التي كرست أسطراً رائعة لوصفه (في كتابها "الأيقونات الملكية" ص ٥٣-٥٥) تقول:

"وُهِبَ نعمة الله صفات فنية هامة. وهو يحرك فرشاته بمهارة. لا أحد يعرف أفضل منه أن يعكس شفافية وجه لامع أو بياض يد. أما ملوناته فلها رونق خاص، وهي تلمع بضعف، ولكن تحيط بها خلفية تداعب العين بدلاً من أن تضربها. وهو كرسام يتقن تنوع الألوان، يسيطر على

^١ التمييز بين الخوري والقس في ذلك العصر هو أن يكون الأول "مصرف" لخدمة رعية أما الثاني فليس له "رعية" يخدمها.

حساسيته برسم صحيح ومحدد، وبحس ملحوظ للرسم الذي يحل بطريقة ما، بسبب توازنه وصرامته، مكان التأثير الداخلي الناجم عن الرسم التقليدي.

"كما أنه كرسام يهوى الجمال، مرهف الحس، يبرز شخصيات ذات أصل، أبرز ما يميزها أناقة أيديها الطويلة الأصابع ووجوهها، حيث يبدو السعي وراء الجمال واضحاً. وهو يخلق نوعاً من الوجوه ذات صدى شرقي: الأعين اللوزية الكبيرة بأهدابها المرسومة جيداً، والحواجب المقوسة، والأنوف المستقيمة برأسها الدقيق، والشفاه الرقيقة.

"كما نلاحظ في أيقوناته ثلاث فئات محدودة يربط فيما بينها الجو العائلي نفسه: النساء والملائكة لها وجه بيضاوي مستطيل. أما الشبان فوجوههم مستديرة، والرجال والشيوخ يُبرزون رأساً محدباً وجبهة عريضة ووجنات بارزة وخدوداً مجوفة. ونلاحظ بصورة خاصة جمال عذراوات نعمة الله.

"نعمة الله الديناميكي الخلاق، يغني غالباً فن الأيقونات والمواضيع الثانوية، ويخلق أيقونات جديدة بحرية مدهشة، دون أن يبتعد عن المفهوم التقليدي.

"وهو كعميد لفناني القرن الثامن عشر، بمعنى ما، أكثرهم محافظة جميعاً، برفضه النماذج الغربية، وندرة العناصر الغربية في أيقوناته..

"وكذلك فإن أسلوبه وفنه لم يتخلصا نهائياً من الطريقة البيزنطية. فهو يفرض على الأجساد، نقلاً عن الطبيعة. فواصل هندسية لإبراز عضلات المعدة والبطن. وهو يلجأ إلى الطريقة الكريتية ليجعد الوجوه المؤنسة، ويعالج بدقة الشعر واللحي، وأشباه الدوائر ذات المركز الواحد التي تغطي الوجوه بشبكة لا يمكن أن تلمس وتكاد لا ترى. أما طيات الأقمشة فهي تحتفظ ببعض الشكل الهندسي دون أن تكون ذات زوايا. وقد يحدث له مع ذلك أن يجمع في القطعة عينها طيات لينة وثنيات صلبة.

"رسام الأيقونات هذا يعكف أيضاً على الرسم الزيتي على مساحات واسعة (مثال ذلك لوحتا الدينونة العامة).. وهو ينتقل بمثل هذه السهولة من هذه المساحات الكبيرة، حيث تجري فرشاته بحرية، إلى مساحات صغيرة. كما أن له حس الفخامة، وليست هناك أية حاجة قط لمساحة كبيرة كي يرسمها.. فهو يعرف جيداً كيف يكيف فنه للأحجام الصغيرة جداً، ويجد كل براعة مصور الصور الصغيرة لكي يعطي جميع التفاصيل بالإتقان المراد.

"وطوال حياته الفنية، طوّر نعمة الله طريقتين للتصوير: رسماً معتدلاً غالباً ما يكشف حنيناً إلى الرسم الكريتى الصعب، وآخر ذا رونق يحول الأيقونات إلى قطع جميلة.. وهو يحمي حقاً الورقة الذهبية بوسائل بارعة متعددة، وينوع رسوم كل وجه، ويجدها من أيقونة إلى

أخرى.

"نعمة الله هو أول من جسد الأيقونات الملكية بحواش
مميزة تثير ذوق زخرفة مترفة..."

يجوز القول بحق أن نعمة الله هو موحى ومعلم جميع
الفنانين الحلبيين والملكيين الذين غالباً ما قلدوا فنه ونقلوا
عنه، وفي مقدمتهم ابنه الشماس حنانيا.

خَلَفَ إِذَا الشَّمَّاسُ حَنَّانِيَا أَبَاهُ الْقَسَّ نِعْمَةَ اللَّهِ فِي رَسْمِ
الْأَيْقُونَةِ وَكَانَ قَدْ تَتَلَمَّذَ عَلَى يَدَيْهِ سَنَوَاتٌ عَدِيدَةً. وُلِدَ فِي حَلَبَ
وَتَوَفَّى فِيهَا بَعْدَ سَنَةِ ١٧٤٠ رُبَّمَا عَامَ ١٧٦٩ إِذْ تَرَى مِنْهُ
أَيْقُونَةً تَمَثِّلُ الْعِذْرَاءَ مَرْيَمَ تُرْضِعُ الطِّفْلَ يَسُوعَ قَدَمَتَهَا إِحْدَى
السَّيِّدَاتِ إِلَى كَنِيسَةِ الرُّومِ بِحَلَبَ سَنَةِ ١٧٦٩ كَتَبَ عَلَيْهَا أَنَّهَا
مِنْ "عَمَلِ حَنَّانِيَا الْمَصُورِ سَابِقاً" مِمَّا يَدُلُّ أَنَّهُ تَوَفَّى قَبْلَ هَذَا
التَّارِيخِ.

رَأَيْنَاهُ يَعْمَلُ مَعَ وَالِدِهِ فِي بَعْضِ لَوْحَاتِهِ الْكَبِيرَةِ، كَمَا
عَمِلَ لَوْحَدِهِ لَوْحَاتٌ كَثِيرَةٌ جَدًّا. لَيْسَ الْمَجَالُ هُنَا أَنْ نَسْمِيَ
جَمِيعَ الْأَيْقُونَاتِ الَّتِي تَحْمِلُ طَابِعَهُ وَاسْمَهُ وَتَارِيخَ الرَّسْمِ إِنَّمَا
نَسْمِيَ وَاحِدَةً مِنْهَا فَقَطْ عَزِيزَةً عَلَى الْحَلَبِيِّينَ تُدْعَى أَيْقُونَةُ "أُمِّ
الْعَطَايَا" كَانَتْ فِي حَوْزَةِ آلِ طَوِيلٍ فَأَهْدَوْهَا عَامَ ١٩٨٣ إِلَى
كَاتَدْرَائِيَّةِ الرُّومِ الْكَاثُولِيكِ حَيْثُ يَكْرَمُهَا بِحَرَارَةِ جُمْهُورِ
الْمُؤْمِنِينَ خُصُوصاً يَوْمَ السَّبْتِ وَكُلَّ مَرَّةٍ أَتَوْا الْكَاتَدْرَائِيَّةَ
مُصَلِّينَ.

إن حنانيا يرث عن والده صفاته الفنية في ترتيب أشخاص اللوحة وإتقان الرسم وقد أحيا من جديد في لوحاته النماذج التي أبدعها والده في نقاط كثيرة، منها الجمود في النظرة وغلاظة الوجوه، والأجسام لديه تبدو أقل رشاقة. أما الألبسة فتكتسب طراوة أكبر وتأخذ شكل الجسم الذي تكسوه. إنه يقلل أيضاً من الزخرفة ويسعى وراء الحجم والتشكيل. إنه أخيراً يترك النفس الغربي يدخل مواضيعه وطريقة رسمه.

ونصل أخيراً إلى الشماس جرجس بن حنانيا المصور. هو أيضاً تتلمذ على يد أبيه وانحصر نشاطه الفني في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وتوفي بعد عام ١٧٧٧ (وهو تاريخ آخر أيقونة نعرفها منه، وأول أيقونة هي بتاريخ ١٧٤٤).

إن أيقونات جرجس هذا تكاد لا تحصى فقد ملأ الكنائس والمنازل من أيقوناته.

ولكن إنتاجه الفني هذا الغزير جداً تدنّى إلى مستوى المهنة التي يُعاش منها وتدهور معه المفهوم الحقيقي للرسم البيزنطي وازداد عنده التأثير الغربي اللاتيني (بطريقة الرسم وفي المواضيع)، كما تدنّت عنده الحيوية والأناقة والرهافة، فالوجوه غلظت والأجسام ثقلت وحدة النظر احتجبت وتحولت إلى وداعة مبتسمة.

ومع وفاة جرجس المصور تنطفئ أسرة "بيت المصور"

الحلبية التي توارثت فن الأيقونات ابناً عن أب.

وبجانب عائلة المصور هذه فنانون آخرون كثيرون ينتمون إلى المدرسة الحلبية، أكثر أم أقل، حسب التأثيرات الغربية والشرقية التي دخلت فنهم. من هؤلاء الفنانين مَنْ عاش في حلب ومنهم مَنْ عاش في لبنان. ومنهم مَنْ وقّع لوحاته وأرّخها ومنهم مَنْ لم يوقّع ولم يؤرخ والأكثرية الساحقة منهم عاشوا في منتصف القرن الثامن عشر. نذكر أسماء بعضهم:

شكر الله بن يواكيم بن زلعم

كرلس الدمشقي، من الرهبان القانونيين الباسليين

"الراهب الباسيلي القانوني" (ونجهل اسمه الحقيقي)

حنا القدسي

ميخائيل الدمشقي

مع القرن الثامن عشر تنتهي الأيقونات الحلبية، أي تلك التي تنتمي إلى مدرسة فنية معينة هي "مدرسة حلب".

هناك ولا شك أيقونات أخرى صنعت في حلب أو في البلاد العربية، والبعض منها محفوظ في حلب، ولكنها إما مستوردة من الخارج (من بلاد اليونان مثلاً، أو البلاد السلافية، أو من القدس الشريف)، وإما مصنوعة محلياً ولكنها لا تحمل طابع المدرسة الحلبية، كأيقونات البطريك

الأنطاكي سلفستروس، القبرصي الأصل (١٦٩٦-١٧٦٦)،
ونجد الكثير منها في طرابلس وصيدنايا ومعلولا، أو أيقونات
الرسام ميخائيل بوليخرونيس الكريتي الذي عمل في سورية
ولبنان من سنة ١٨٠٩ إلى سنة ١٨٢١ وملاً الكنائس بأيقوناته
اليونانية الصنع.

وفي حلب عينها، خلال القرن التاسع عشر، عمل
بعض الرسامين، من سوريين وأجانب. ولكن إنتاجهم -وهو
غزير- لا يمتُّ إلى "الأيقونات الحلبية" بصلة تذكر؛ ومن
بينهم الرسام البولوني أو الأوكراني الذي أنجز أيقونات
الكنيسة الكاتدرائية للروم الكاثوليك وكنيسة القديس
جاورجيوس، وترك في البيوت الحلبية عشرات النسخ من
إنتاجه. فإن أيقوناته صنعت في حلب وتشبه الأيقونات
الحلبية الأصلية، ولكنها تختلف عنها تماماً في الأصول
الفنية، وإن كانت لا تخلو أحياناً من روعة.

فن ورمز وروحانية

حروب.. ودماء.. وضحايا.. وتنكيل.. وتعذيب..
وقتل.. ومجامع مسكونية.. وكتب تدافع عن الأيقونات..
وأعياد لانتصار الأرثوذكسية.

لماذا كل هذا؟! ألِفَنَ وجمال ألوان وخطوط ريشة
رَسَامٍ؟!... أم هناك غاياتٌ أخرى جَوْهَرِيَّةٌ وعميقة قامت
ضدها أو من أجلها حروب الأيقونات والمجامع المسكونية
التي عززتها وأعادت الأمور إلى نصابها؟! هل هناك عقيدة
دافعت عنها الكنيسة وناضلت في سبيل تثبيتها؟! أم هو
"نقاش بيزنطي"، "كلام بكلام" وحماسُ رهبان.. أم هناك
شيء آخر وراء كل ذلك؟!...

فما هي غاية الأيقونة؟

إن شئتَ أن تتمتع بقراءة مفيدة في هذا الموضوع فأفعل
ما فعلتُ أنا في إحدى أسفاري إلى دمشق... أقرأ كتاب
ثاوذورس أبي قرّة^١ المتوفى حول سنة ٨٢٥ وعنوانه "ميمر في

^١ وُلِدَ ثاوذورس أبو قرّة في مدينة الرها "في الجزيرة" (سوريا) في أواسط
القرن الثامن وتوفي حول عام ٨٢٥. كان ضليعاً في كافة علوم عصره
وأجرى اتصالات واسعة مع رجال الفكر الإسلامي في الأوساط البغدادية.
ترهب في دير مار سابا قرب القدس حيث أطلع على التراث الذي خَلَفَهُ هناك
القديس يوحنا الدمشقي. ثم أصبح أسقفاً على الملكيين في حرّان جنوب الرها.

إكرام الأيقونات" حققه وقدمه لنا بأسلوب شيق حضرة الأب الدكتور أغناطيوس ديك في سلسلة التراث العربي المسيحي العدد ١٠.

يقول حضرة الأب سابا اسبر في توطئة كتابه:
"الأيقونة، البيئة الداخلية والبعد الروحي"^١.

"تقف أمام الأيقونة على عتبة الملكوت. هذا الأنخراط من عالم الأرض إلى عالم السماء، الذي تحدثه الأيقونة في المؤمن والغريب عن الإيمان على حد سواء، كان وما يزال يجذبني للغوص في أعماقها، والتمتع بسحر بهائها الملكوتي"

تعبيرٌ ولا أجمل عما يشعر به المؤمن أمام أيقونة جميلة.

نعم! غاية الأيقونة أن تنقلنا من عالم الأرض إلى عالم السماء، بالخط واللون والرمز والأشخاص والموضوع.

ولقد "أعطت حرب الأيقونات زخماً لتثبيت جذور

أجرى محاولات دينية كثيرة منها أمام أشوط، أمير أرمينيا للدفاع عن المذهب الملكي، ومنها أمام الخليفة المأمون لإيضاح دعائم الإيمان المسيحي. ترك مؤلفات لاهوتية ودفاعية فقد كثير منها. وقد تُرجم بعضها منذ القديم إلى اللغتين الجيورجية واليونانية، بينما فقد الأصل العربي. ولكتابات أبي قرة مكانة خاصة إذ أنه قريب من الأصول المسيحية ومطلع على الفكر الإسلامي، وهو يحاور المسلمين والمسيحيين على السواء. إنه شاهد لأيمان الكنيسة في عصره ولاهوتي عربي أصيل". (مقدمة الميمر)
^١ رسالة تخرج

عقيدة إكرام الأيقونات، مما أغنى الأيقونة بلاهوت خاص وعميق، يستند إلى عقيدة التجسد الإلهي^١.

الأيقونة والليتورجيا^٢

لقد ساء ظن من اعتبر الأيقونة صورة دينية عادية أو مشهداً رائعاً تزّين به جدران الكنائس والبيوت أو تمثيلاً لأحداث الكتاب الكريم... إنها أسمى من هذا كله، هي أداة عبادة تكمن فيها نعمة الله، وفنٌ روحيّ طقسي من صميم الليتورجيا، وواسطة لمعرفة الله والاتحاد به، واعتراف بالحقائق الدينية، ومظهر من مظاهر تقليد الكنيسة المقدس، علي قدم المساواة مع التقليد المكتوب أو الشفهي، "أن ما يبلغنا إياه النطق بواسطة حسّ السمع، يقول القديس باسيليوس الكبير، تُظهره الأيقونة بكل جلاء بصمت بليغ"

ترتكز الأيقونة في دورها الليتورجي على التجسد الإلهي ورجاء الحياة الأخرى. بالتجسد غذا غير المنظور منظوراً بجسد إنساني وحاضراً بأقنوم هو الرب يسوع، وهذا ما تمثله فعلاً أيقونة المسيح. وأما رجاء الحياة الأخرى فتوحيه الأيقونات وتدعو إليه بشكلها وألوانها ورموزها. وما

^١ المرجع نفسه ص ٤

^٢ وتعني كلمة ليتورجيا بشكل عام كل الخدم الطقسية (راجع "الصور المقدسة أو الأيقونات" للأرشمندريت أنطوان هبي ص ٦٩...)

الليتورجيا سوى آية حمد وسجود للكلمة المتجسد على نحو الأيقونة وعلامة الملكوت العتيد، حيث نشاهده تعالى وجهاً إلى وجه. فبديهي إذاً أن تستعمل الكنيسة في معابدها الأيقونات التي تمثل الإله المتجسد.

تتمتع الأيقونة البيزنطية بأكبر أمانة للكتاب الكريم وواقعية الكنيسة بفضل المبادئ اللاهوتية المتمشية عليها والمتقيدة بها. إن شكل التصوير وألوانه القاتمة وذهبه المنثور يجعل المرء يتحسس حقيقة التجسد الإلهي ويتجه بنظره إلى رؤية العالم السماوي والتأمل بالمسيح المزمع أن يأتي في آخر الأزمان، في وسط جماعة القديسين. لعمرى أن هذا هو هدف الأيقونة. إنها نافذة على المدينة العلوية تشدد عزائم الأرضيين، وتقوي رجاءهم بقيامة الأجساد المائتة والحياة الأبدية، ومنفذ إلى السماء ننظر من خلالها إلى ما هو أبعد منها، إلى حقيقة الملكوت المنتظر الذي لم تره عين. كل هذا ترشحه الأيقونة من نمط تصويرها ومعالجة ألوانها. بعبارة أخرى، تمثل الأيقونات، داخل المعبد ظهور المسيح الإله المتجسد في الكنيسة السماوية والأرضية. فليست مجرد صور وضعت في بيت العبادة على غير هدى وترتيب بل لها تنسيق لاهوتي مدروس، على الأيقونسطاس وعلى الجدران، ورمزية محددة واضحة. إن لكل أيقونة مكانها المعين في بيت العبادة. وهكذا تجتمع كنيسة السماء المنتصرة مع كنيسة الأرض المجاهدة بواسطة الأيقونات.

إن الأيقونة إذاً اعتراف بالتجسد الإلهي ومن أنكرها أنكر هذا السر العظيم. ولم تقصد الكنيسة المقدسة صيانة فنها التصويري، في الصراع الدامي المير الطويل الذي وقع في القرنين الثامن والتاسع، بل الدفاع عن عقيدة التجسد الإلهي. إن لاهوت الأيقونة مرتبط كل الارتباط بهذه العقيدة الأساسية، وما شرعية الأيقونات سوى نتيجة سر التجسد. وقد ترك لنا المعلم الإلهي، قبل أن يصعد إلى السماء ويغيب عن أبصارنا، تذكارات نتلمس منها حضوره فيما بيننا، منها الأسفار الإلهية والأفخارستيا والكنيسة المقدسة "جسده السري"، وهذه كلها تعبر الأيقونة عنها وترمز إليها وتفسرها.

الأسفار الإلهية والأفخارستيا شكلان مختلفان لحضور المسيح بيننا، يثبتنا بهما في الإيمان ويعزينا بالروح القدس. أما الكنيسة، جماعة المؤمنين بالرب يسوع، فهي حقيقة جسده السري وعلامة حضوره الحي في عالمنا. هذه الأشكال الثلاثة المنظورة المتباينة المظهر والفاعلية، تعلن كلها حضور المسيح وتعطيه للبشر.

تنقل الأيقونة الطقسية مضمون الأسفار الإلهية بطريقة عملية حية مخاطبة كل قوى الإنسان. فتعلن للمؤمنين بلسان خطوطها وألوانها كلام الله المقدس، وتوحي إليهم الخشوع والسجود للرب الإله مبدع الكون، وتشرح لهم بلغتها الحية ما ورد في السفر الكريم. "هي كتابة جميلة لكلام الله" وفعل شكر وحمد لعظائم الرب المحسن عن طريق الفن والجمال.

إنه لصعب أن يتحقق كل هذا بدون التجسد الإلهي. أجل
تعبّر الأيقونة عن كلام الله، إنما بأسلوب رمزي، لأن كلام
الله الحقيقي في الكتاب المقدس، فتمثّل الحوادث الكتابية
بشكل فني جميل بليغ، وتحاول أن تعبّر عنها بأكبر أمانة
ممكنة، ولكنها تلبث رمزاً لكلام الله. ولذا يتوجّب على المرء
ألاً يتوقف عندها، ويفتتن بشكلها ومظاهرها الخلابة، ويوجّه
قلبه وشعوره إليها فينزلق في الوثنية، بل أن يتعدها ليتأمل
بما ترمز إليه أي كلام الله وحضوره. لقد كان شخص
الكروبيين في العهد القديم دليلاً على حضور الله في الهيكل
ومنبهاً على كلامه المقدس: "أجتمع بك هناك وأخاطبك من
فوق الغشاء من بين الكروبيين اللذين على تابوت الشهادة
بجميع ما أوصيك به..." (خروج ٢٥: ٢٢). على هذا النمط
نتلمّس وجود الله من خلال الأيقونة، ونتقبّل كلامه في
الليتورجيا والمواظ.

تعبّر الأيقونة أيضاً عن سر الأفخارستيا، سر حضور
المسيح، الكلمة المتجسد المختبئ تحت أعراض الخبز
والخمر، حضوراً حقيقياً لا رمزياً ولا وهمياً. "عمانوئيل، الله
معنا" حقيقة. إن الأفخارستيا لقاء الإنسان مع الله وعنوان
اتحاد المسيحيين وشركة القديسين، إذ ينهل الجميع ماء
النعمة والقداسة من نبع واحد، من تناول جسد المسيح ودمه.
فتتشدد شركة القديسين بالأفخارستيا، وتتقوى الحياة
المسيحية وتزدهر المحبة في قلوب أعضاء كنيسة المسيح، لأن

الله معنا، حاضر فينا، "المسيح معنا، كان وسيكون". يُعيد سرّ الأفخارستيا إلى الأذهان ذكر مجيء المسيح لأجل خلاص العالم وحضوره المتجدد على هياكلنا وعودته في آخر الأيام بمجد عظيم ليدين البشرية. وهذا ما تشير إليه الأيقونات المنتشرة في كل أنحاء المعبد البيزنطي. إنها تشهد لتجسد الإله، ولحضوره الدائم، ومجيئه الثاني المجيد، وملكوته الأبدي. فتمثّل على القباب والجدران وعلى الأيقونسطاس بحسب ترتيب لاهوتي دقيق مراحل حياته الأرضية كلها وصعوده إلى السماء وجلوسه على عرش الكرامة في الملكوت، وعودته المجيدة. تمثّله متنازلاً مجاهداً متألماً ومنتصراً تحيط به طغمت الملائكة، آتياً على سحب السماء ليدين العالم. إن مدلول الأيقونات والأفخارستيا واحد: حضور المسيح في العالم وفي الكنيسة، حضوره الحقيقي في الأفخارستيا وحضوره الرمزي في الأيقونة.

وترمز الأيقونة الطقسية أيضاً إلى شركة القديسين، سر الكنيسة الجامعة الحاضرة كلها برسوم الملائكة والقديسين وشهداء جميع العصور، لتسجد للرب لدى الاحتفال بسر الأفخارستيا، وتعبدته وتشكر له غزير أنعامه. إن صور الملائكة والآباء والأنبياء والعذراء مريم والرسل والسابق والشهداء وسائر أولياء الله الظاهرة على الأيقونسطاس وجدران الكنيسة تُفصح كلها عن إيمان هؤلاء الأبرار ومحبتهم لله وصلاتهم في الجماعة المسيحية الكبرى، فتنشط عزائم المؤمنين المجاهدين

على هذه الأرض، وتزيدهم حرارة، وتحملهم على التشبه بمن
تمثل، وعلى اقتفاء آثارهم، والتطلع شطر الدهر الآتي والعالم
الباقى والملكوت الأبدى، وتضفى على الليتورجيا جواً عابقاً
بُعرف العبادة والقداسة والقيامة المجيدة والرؤية السماوية
السعيدة. ترمز صور القديسين هذه إلى اتحاد أبناء الكنيسة
الواحدة جسد المسيح السرى وإلى شركتهم المقدسة.

ولا تقف الأيقونة عند هذا التمثيل الرمزي في
الليتورجيا بل تقوم أيضاً بدور طقسى فعلى. فهي ترافق
جميع احتفالات الكنيسة ومراسيم توزيع الأسرار. إن حياة
الكنيسة الطقسية كلها مرتبطة بالأيقونة ارتباطاً وثيقاً ومتصلة
بها اتصال الغصن بجذع الشجرة. إنها تؤلف مع الليتورجيا
وحدة كاملة منسجمة، لا بل تتممها وتشرحها وتزيد مفعولها
في نفوس المؤمنين، وتجعل بشارة الإنجيل حاضرة حية. وفي
كل عيد تُعرض في وسط الكنيسة، على منصة خاصة متنقلة
توضح بجلاء معنى الحدث المُحتفل به^١. إن الكنيسة كلها
بهندستها ورسومها وأيقونسطاسها وفسيفسائها تمثل في المكان
ما تمثله الليتورجيا في الزمان، أي انعكاس المجد الإلهي
ومقدمة ملكوت المسيح العتيد. وقبل أن يدخل الكاهن قدس

^١ لقد اندثرت هذه الظاهرة الدينية الطقسية الجميلة من معظم كنائس
الكاثوليكية، ويا للأسف! لينها تعود! وقد أعدناها في كنيسة مار جرجس.
فهناك منصة في الكنيسة المزار تقدمة السيد حبيب سامي حفار ومنصة أخرى
كبيرة في الكنيسة العليا تقدمة الدكتور ريمون أمين خضري، توضع عليهما
أيقونة العيد.

الأقداس ليحتفل بسر الأفخارستيا، يقف أمام باب الأيقونسطاس الملقب بالملوكي، ويرفع إلى الله صلاة استرحام واستغفار، ويعلن إيمانه بالأيقونات وما تمثل، ويسجد سجود تجلة وإكرام لصورة السيد المسيح قائلاً: "لصورتك الطاهرة نسجد، أيها الصالح، ملتمسين الصفح عن زلاتنا، أيها المسيح الإله..." ثم يتجه نحو أيقونة الفائقة القداسة ويسجد لها أيضاً قائلاً: "أنت ينبوع التحنن، يا والدة الإله. فأهلينا لشفقتك..." وفي أثناء القداس يبخر الأيقونات ولا سيما أيقونة السيد والسيدة تبخير سجود وإيمان، ويبخر المؤمنين المصلين الذين هم أيقونة الله الحية، صورة الله: "خلق الله الإنسان على صورته، على صورة الله خلقه..." (تكوين ١: ٢٧).

وتساهم الأيقونة فعلياً أيضاً بالليتورجيا بما تحوي من تعاليم تاريخية ولاهوتية ومواعظ روحانية سامية تجعل الإنسان يتحسس وجود الله المبدع، وتحمله على العبادة والسجود والشكران للرب على ما حباه من نعم سنية ومحبة عظيمة، وتذكره بأسرار إيماننا المقدس وأعمال القديسين وجهادهم البطولي في سبيل البرّ والملكوت.

هذه لمحة من المعاني اللاهوتية والرمزية التي تعبر عنها الأيقونة داخل الكنيسة، في الليتورجيا. وعندما نقول ونؤكد أن الأيقونة فن ليتورجي إنما نشير إلى أنها إحدى الوسائل الناجعة التي تعطي المؤمن معنى التجسد والتجلي

الكامنين في الأفخارستيا، ومعنى حلول روح الله في الإنسان وعمله الإلهي التقديسي. فيعي المرء بواسطتها حقيقة الحياة الإلهية النابعة من سر الأفخارستيا. إن الأيقونة تثبت حقائق الإيمان المسيحي الأساسية، حقيقة تنازل ابن الله إلى العالم الإنساني والطبيعي وحقيقة تقديس العالم الناجم عن هذا التنازل فتؤلف هاتان الحقيقتان الأساسيتان درساً كونياً، فتشهد الأيقونة لمجمل النظرة المسيحية إلى الكون.

إن هدف الأيقونة والليتورجيا واحد، ومعناهما واحد، ورمزيتهما واحدة، وتعبيرهما المقتضب واحد، وعمق مضمونهما واحد. ويبدو فن التصوير المقدس كأنه مزدوج المظهر: مظهر جوهري ثابت أزلي يفصح عن الحقيقة الملهمة الخالدة، ومظهر متغير يختلف باختلاف مكان التصوير وعصره وطرق التعبير والأداء المتجلية فيه.

وهناك ناحية مهمة جداً في الأيقونة تجعلنا نربط الأرض بالسماء، والحاضر بالماضي وبالمستقبل، أو قل تجعلنا نتجاوز المكان والزمان، كأن القديس المرسوم أو الموضوع هو فوق المكان والزمان. لا تريد الأيقونة أن تكون صورة "طبق الأصل" (فوتوكوبي) فهي قريبة من الواقع الذي عاشه القديس ولكن أيضاً شديدة البعد عنه، حتى أن الشخص العادي قد يقف أمام الأيقونة ويتساءل دون أن يفهم، ولا يفهم إلا إذا سأل أو عاد إلى التفكير والتأمل وإلى الكتاب المقدس.

لنتأمل على سبيل المثال أيقونة يوحنا المعمدان السابق
وهو يعظ في البرية. فماذا نشاهد بعين الجسد؟

إنسان هو نبي، أشعث الشعر طويله، بذراعين
وساقين نحيلتين، له جناحان كالملاك، يدلُّ بيده اليمنى إلى
زاوية الأيقونة العليا حيث يظهر المسيح في ربع دائرة يبارك
بيده اليمنى، وفي يده اليسرى ملف صغير. أما يوحنا فيمسك
بيده اليسرى كتاباً مفتوحاً عليه كتابات طويلة، أغلب
الأحيان هي من أقواله في التبشير والتنبؤ عن المسيح العتيد أن
يأتي؛ ويمسك بيده اليسرى عصي طويلة تنتهي بصليب.
يلبس ثياباً خشنة، من وبر الإبل وفوقها عباءة طويلة تلفه. في
أسفل الصورة صفحة كبيرة لها قاعدة، كأنها كأس الذبيحة
الأفخارستيا، فيها رأس يوحنا المذبوح (مع الهالة الذهبية)
(بينما في الصورة الكاملة الرأس لا تحيط به عادة هالة
ذهبية). ووراء القديس شجيرة خضراء تُثبَّت فيها فأس حادة.
وأمام القديس ووراءه جبلان صغيران يرتقيان إلى العلاء
يشدانك معهما، أحدهما أبيض اللون (أمامه)، والآخر أحمر
اللون (خلفه).

ويتساءل المؤمن البسيط: لماذا الجناحان؟! ولماذا
الرأس في الصفحة؟! ولماذا العباءة وقد قيل في الإنجيل: أن
يوحنا كان يلبس وبر الإبل وعلى حقويه منطقة من جلد!..
إلخ.. ولماذا الهالة الذهبية؟ والجبلان الأبيض والأحمر؟ إلخ..
وهنا يأتي دور "معلم التعليم المسيحي" فيشرح لذاك

المؤمن البسيط كل رموز الأيقونة.. فهي إذاً تعليم حي يتناول حياة يوحنا المعمدان وتعليمه وأقوال الأنبياء عنه. (وليس هنا مقام تفصيل كل ذلك)

لنأخذ مثلاً آخر: أيقونة الميلاد الشائعة في بلادنا حالياً وهي لروبلييف أو لأحد تلامذته أو الذين نقلوا عنه: مريم في وسط الأيقونة مضطجعة على فراش أحمر كأنه حبة حنطة. تدير ظهرها لمولودها، ونظرها يدل على تأمل عميق وكأنها لا تهتم بالطفل يسوع الذي ولدته حديثاً، والذي نراه ملفوفاً بأقمشة كأنها الكفن وليست أقمطة أطفال. وهو مضجع ليس في مذود بل في "صندوقة" كأنها قبر. وجهه ليس وجه طفل بل أكبر من ذلك بكثير وعينه مفتوحتان. والمغارة السوداء لا تحتوي على المذود - اللحد بل هو أمامها، خارجها. ونرى شعاعاً مثلثاً هابطاً من السماء من نصف دائرة؟! لماذا؟ وماذا تعني؟! ونرى الرعاة والمجوس، ويوسف في أسفل الصورة يوسوس له الشيطان. وفي الزاوية الثانية مقابله امرأة تنظف يسوع.. الخ..

وهنا أيضاً يقف المؤمن البسيط مشدوها أمام جمال الأيقونة وسحرها ويتأمل في سر التجسد الذي تمثله ولكنه لا يفهم جميع التعاليم الكامنة فيها. فيأتي دور "معلم التعليم المسيحي" ليشرح ويساعد على التعمق في سر التجسد. فإذا بالأيقونة إنجيل حي تعلم مئة درس ودرس.

لا أريد أن أذكر أكثر من هاتين الأيقونتين لكي أتكلم



على الرموز الموجودة في الأيقونة والتي تعلّمنا بها الكنيسة.
وكنّت قد أتيت على شرح رموز أيقونة القديس جاورجيوس في
الصفحة ٢٢ من هذا الكتاب.

إن كانت أكثر الأيقونات مليئة هكذا بالرموز ولا
يفهمها المؤمن البسيط بل أحياناً لا ينتبه لها فأين قوة
فاعليتها في النفوس؟!!

إنها فعالة في نفوسنا حتماً.. ولشرحها لابد من تنشئة
على فهمها. لذا نتمنى على جميع المربين في المدارس الأحدية
أو التعليم المسيحي أن يدرسوا الرمزية الكامنة في الأيقونات
لكي يتذوقوها هم أولاً ثم لكي يعرفوا كيف ينقلون للأطفال
والشبيبة "حس الأيقونة" مع رموزها المختلفة والعديدة.

الأيقونة إنجيل مفتوح بين أيديهم بالألوان والخطوط
والفن؛ إنها ناقلة للنعمة الإلهية ومنبعاً لحوادث عجائبية
واهتداءات روحية وكأنها البديل عن القديس الذي تصوّره
وتعيد ذكره أمام أعيننا وتجعله حاضراً لنا، ونحن نعرف أنه
في الوقت نفسه حاضر أمام "العرش" في المجد يتمتع بالرؤية
الإلهية، فهو يستطيع أن يشفع فينا وأن يقربنا من العزة
الإلهية.

أحبُّ أن أنهي هذا المقطع على "روحانية الأيقونة"

بهذه الصفحة الجميلة من كتاب "الأيقونة"، شرح وتأمل^١
(المقدمة)

"الأيقونة أداة صلاة وتضرّع ووسيلة تمجيد للخالق.
أمام الأيقونة نسجد، نرسم علامة الصليب، نضيء الشموع،
نشعل قنديل الزيت. الأيقونة نبخرها، نتبارك بها، ننال
الشفاء بواسطتها، بوجودها نلتمس قوة روحية. من يقول أننا
نعبدها فقد اتخذ بالأساس موقفاً معادياً لها. من درّس
تاريخها يستنتج أنها حضور حسي للرب في ما بيننا بواسطة
ابنه الوحيد ووالدته ومختاريه. وبما أن الحضور يقدر الأداة
فالأيقونة يقدسها الشخص الذي تمثل، والكنيسة تكرسها
أيضاً بصلوات خاصة حين تخرج من الرسم^٢. الأيقونة إذاً،
وإن ظهرت كفن تصويري متقن جميل، فهي منذ البداية
مقرونة بالوعظ والتعليم، إنها أداة لتبليغ رسالة. وإن تحلّت
بالجمال الفني الرائع فهذا نتيجة لا غاية. إنها فن متميز،
فريد! التاريخ الكنسي حافل بالبراهين لتثبيت هذا القول.
فالقديس باسيليوس الكبير كان يعتبر الرسم وسيلة إقناع تفوق
أحياناً وسيلة الكلام لأن حاسة النظر تلمس الحقائق أكثر من
الحواس كلها. ففي إحدى عظاته الشهيرة، في مآتم شهيد
هلك في سبيل الإيمان توجه إلى الرسامين الحاضرين في

^١ كتاب تأملات جميل جداً وغني المعاني من السيدة إيما غريب خوري.
ننصح بقراءته جميع من أراد موضوعات جديدة لتأملات غنية باللاهوت
والكتاب المقدس (منشورات النور)

^٢ وتدهنها بالميرون المقدس، مع الصلوات، قبل أن "تعرض" للإكرام

الكنيسة بقوله : "أكملوا بموهبتكم ومقدرتكم التصويرية الوصف غير الكامل الذي أدّيته أنا بكلامي... رسمكم لهذا المناضل سيبرز تقاطيعه بصورة حية، ولوحتكم ستوضح بحكمة ملامح القداسة في وجه هذا القديس الراحل". هذه شهادة ذات أهمية كبرى لأننا نعلم أنها تعود إلى القرن الرابع".

الرّسام

لابد لنا أخيراً أن نتحدث عن رسام الأيقونة : هل يستطيع أن يرسم مَنْ شاء، كيفما شاء؟ أم هناك أيضاً شروط ومواصفات يجب أن يتحلى بها رسام الأيقونة؟

"لا يستطيع الرسامون أن يصورا الله بطرقهم البشرية"، قول مأثور يعكس مدى وعي الرسام خطورة ما يعمل ودقته.

إن التعبير البشري، بواسطة المادة عمّا هو إلهي وغير منظور، كان مثار مجادلات وخلافات في الكنيسة، وما حرب الأيقونات إلا مثالٌ على ذلك. لم يفهم محاربو الأيقونات صورة الله - الإنسان، كانوا يتساءلون، مثلاً، كيف يمكن أن تُصوّر طبيعتا المسيح؟ بينما لم يفكر الرسامون بإظهار واحدة من الطبيعتين، لقد صوروا شخص المسيح، شخص الإله-الإنسان الذي يوحد في ذاته الطبيعتين بدون اختلاط أو انقسام.

إن فن الأيقونة كان نتاجاً لإيمان عميق وتقوى راسخة عند رسامين كبار، عكسوا بواسطة مواهبهم شيئاً من جمال الملكوت السماوي الذي اختبروه في حياتهم وقدموا لقطات من المجد الإلهي الذي عاينوه، كاشفين بعملهم هذا عن عالم آخر، عالم علوي، عالم القداسة. إن العالم المصور في الأيقونة لا يعكس فوضى عالمنا الفاسد بالخطيئة، بل العالم الممتلئ بالنعمة الإلهية والسلام التام النازل من العلاء لذلك أضحت الأيقونة بين أيدي هؤلاء وسيلة ارتقاء وسمو. وصارت طريقاً إلى ملكوت الله.

إن التعبير عن التجسد بإطلاق الكون كله في رحاب الله، وإلباسه نعمة الفداء وفرح الخلاص ومجد الملكوت صار فناً مرتبطاً بالقداسة، لأن القديس وحده يتمتع بأنوار الملكوت ويستطيع أن ينقلها إلى الأرض أو يعبر عنها.

إن المفاهيم البشرية تُنشئ أصناماً عوض الله، لكن الذهول وحده يدرك شيئاً ووحده الذهول في حضرة الله يلد الصورة المقدسة الحق.

من هنا أتت أجمل الأيقونات بأيدي رهبان قديسين؛ منهم من هو معروف كالقديس اندره روبليف، ومنهم من هو مجهول. ولذلك اهتمت الكنيسة بمراقبة فن الأيقونة وتحديد قوانين أصولية له. ووضعت شروطاً لمزاولته. فحظر المجمع القسطنطيني المنعقد سنة ٨٦٩ على المحرومين مزاولة رسم الأيقونات لأنهم غير أهل له.

"نأمر المحرومين بأن يمتنعوا عن رسم الأيقونات في المعابد المقدسة وعن كل تعليم في أي مكان، إلى أن يرجعوا عن غيهم. وإذا كُلف أحد، على أي وجه كان، أن يرسم الأيقونات أو يُعلّم، بعد أمرنا هذا، فيُجرّد من سلطته ورتبته إذا كان إكليريكياً، ويُفرز ويُحرّم من الأسرار الإلهية إن كان علمانياً".^١

وحدّد مجمع "المئة مقالة" المنعقد في روسيا سنة ١٥٥١ صفات الأيقونة ورساميها فطلب من كل رسام أن يكون:

"متواضعاً تقياً، منقطعاً عن كل ما لا يمثل عقيدة الكنيسة، ومتجذراً في تعليم الآباء".

ولأن العالم لا يرى القديسين، كما أن الأعمى لا يرى النور، حرّم المجمع تصوير الأيقونات، التي جعلت لتمجيد الله، على من يتعاطى هذا الفن مهما عظم نبوغه فيه، ما لم تكن حياته مقدسة لا مأخذ عليها.

تنطبق كلمات القديس سيرافيم ساروفسكي التالية التي قالها عن نفسه: "كالحديد بين يدي الحدّاد، كذلك أودعت إرادتي بين يدي الله"، على حالة رسّام الأيقونة، الذي ينحصر عمله بكتابة القداسة باللون والخط. لذلك وبسبب هذا التقارب والتواصل بين عمله والعبادة، يتبع صوماً

^١ راجع "الصور المقدسة" للأرشمندريت انطوان هبي ص ٩٦..

خاصاً، ويستعد لعمله بالصلاة والتقشف. وقبل ممارسته الرسم يذهب إلى الكاهن لكي يصلي عليه "طروبارية التجلي" وتلك الصلاة:

"يا من رسمت بحال عجيبة ملامحك على الصورة إلى ملك الرها أبجر، وألهمت الإنجيلي لوقا، أنير نفسي ونفس عبدك، فقوم يده ليرسم بكمال صورتك وصورة العذراء الفاتكة القداسة، وقديسيك لأجل سلام الكنيسة المقدسة ومجدها. احفظه من التجارب والخيالات الشيطانية بشفاعته البتول القديسة والرسل ولوقا القديس وسائر قديسيك، آمين".

وبعد ذلك يغرق في الرسم غرقه في الصلاة.

ومع ذلك فإن الموهبة مهمة والكنيسة تمنع غير الموهوبين من تعاطي رسم الأيقونة خوفاً عليها من كل ما من شأنه أن يحرف معناها المقدس. جاء في "دليل التصوير" الذي عثر عليه في جبل آثوس سنة ١٨٣٩ أنه:

"على كلّ راغب في تعاطي فن التصوير المقدس أولاً أن يُبدي جدارة به بعد أن يكون قد مارس بعض التمارين فيه، وأن يُروّض نفسه على التصوير حتى يصل إلى نتيجة مرضية فيصلي آنذاك بدموع ليملأ الله روحه..".

إضافة إلى قداسة الشخص، وموهبته الفنية، تُضاف المعرفة اللاهوتية. فعلى الرسام أن يكون مُلمّاً بعلم اللاهوت، وعارفاً العقيدة المستقيمة، وتفسير الكتاب المقدس. لأنه لا

يمكنه تصوير ما لا يعرف جيداً.

ويوجه كتاب ستوكلاف^١ الحديث إلى الرسام قائلاً:

"حاول بعد الصلاة والابتهاال أن تحسن معرفة الأيقونة التي تؤد رسمها وتطلع على مبادئها الإطلاع التام.. لا تأل جهداً في التعمق في هذا الفن، لأنه عمل إلهي تسلمناه من الله تشهد بذلك المعجزات الباهرة والآيات العظيمة التي أجراها الله بواسطة الأيقونات.. ملعون إذن من يتوانى في عمل الرب. ولتوضع مراقبة شديدة على تصوير الأيقونات.. وليراقب المطارنة والأساقفة وسائل العبادة وخصوصاً الأيقونات المقدسة ومصوريتها ليتحققوا من مطابقة كل شيء للقوانين المقدسة.

أمام هذا التشدد والتخشع يصبح الرسام وسيلة للنقل الإلهي، لا يستخدم مخيلته الحرة، بل يترك للروح أن يعمل ويظهر. يمّحي الرسام أمام جلال ما يرسم.

ولا يشغل ذهن المصلي أمام الأيقونة من مشاغل سوى النظر إلى القداسة المتجلية أمامه في الصور. ويغيب اسم الرسام عن الأيقونة، لأنه لا يوقعها، والقلائل الذين وضعوا أسماءهم كتبوا "تم تصوير هذه الأيقونة بيد فلان" لأن الله هو الذي ألهم الفكر وأناره وأوضح الرؤيا، والفنان قدّم اليد ليخط ما ينظر الفكر المنور والعيون المنفتحة على مشاهد السماء والقلب

^١ كتاب جُمع عام ١٥٥١ في عهد القيصر ايفان

النقي. الأيقونة إذاً "بيد فلان" وليست من إنتاجه الخاص.

لكنّ باب الخلق يبقى مفتوحاً مع ذلك وتبقى إمكانية تحوّل النموذج الواحد من ريشة إلى ريشة. والرسام المبدع هو الذي يكرر دون أن يتكرر. يؤدب الرسام حرّيته فتتقدس الرغبة الإنسانية فيه وتتجلى في اندفاع الروح الغريزي الذي يحملها نحو البهاء الروحي. من هنا تتمايز الأيقونات بين مدرسة وأخرى. فالمبدعون كثر والخلق لا يتوقف طالما أن تجليات البهاء الإلهي لا تنتهي.

والرسام الحقيقي غالباً ما يرسم وهو راكع على الأرض يصلي المزامير أو صلوات أخرى وقد امتنع عن أي طعام أو شراب منذ منتصف الليل كما لو كان يستعد للتناول الأفخارستي، وقد اعترف بخطاياهم للكاهن، إذ لا يجوز أن يرسم وهو في حالة الخطيئة، أو في حالة غضب أو حقد أو بغض. يجب أن يكون في حالة صفاء ذهني وسلام قلبي ومحبة متقدة لله ولأخيه الإنسان. لأن رسمه عمل مقدس يتقدس به، كما يتقدس به المؤمنون.

ونعود إلى كنيسة مار جرجس في حلب.

قلنا في صفحة سابقة أن أيقونات الكنيسة (القديمة) هي من يد فنان ورسام أوكراني أو بولوني وبعضها أيضاً من الرسام ميخائيل بوليخرونيس، الأكثرية منها مؤرخة سنة ١٨٥٦ وبعضها موقع.

أما في ما يخص الكنيسة العليا وقد تحدثت في
الصفحة ٥١ على الأيقونسطاس الخشبي الذي تبرع به
السيدان فارس حفار وأخوه حبيب.

والآن أحب أن أذكر بعاطفة الشكر والمحبة جميع
الذين أحبوا أن يجمّلوا كنيستهم بأيقونة أو أكثر ولقد اتفقنا
أن يُقام قداس سنوي على نياتهم جميعاً مساء أول أحد من
الصوم، من كل سنة، ذكراً أبدياً، أحياء كانوا أم راقدين
بالرب. وكلنا نعلم أن كنيستنا تعيد للأيقونات أو "لانتصار
الأرثوذكسية" على مناوئها كل أول أحد من الصوم متذكرين
الحرب الضروس "حرب الأيقونات" التي أشرنا إليها والسلام
الذي عمّ من بعدها والنهضة في فن الأيقونات التي عقيبتها
(عام ٧٨٧).

وعرفاناً للجميل، وللذكرى، ها أنا أذكر أسماء
المتبرعين بتلك الأيقونات مع ذكر العبارة التي سجلت عليها
والتي تدل على أسم المتبرعين وعلى نياتهم، بدءاً من يمين
المؤمن المتأمل إلى يساره، وبدءاً من الأسفل إلى الأعلى:

• صف الأيقونات الكبيرة (١٢٠×٦٠ سنتم)

١. الملاك جبرائيل

تقدمة أولاد جرجي الياس جاموس
عن نفس والديهم جرجي وعفيفة منفاخ

٢. النبي ايليا

تقدمة الياس جورج طرابيشي وعائلته

٣. النبي السابق يوحنا المعمدان

تقدمة ميخائيل الياس جاموس وزوجته ماري حوارة
وولديهما الكاهنين يوحنا وحكمت والياس وجورجيت

٤. يسوع المسيح السيد

تقدمة الياس عبود خضري وعائلته

٥. السيدة، والدة الإله

تقدمة ميريام وميرتا انطوان بندقي

٦. القديس الشهيد جاورجيوس

تقدمة جورج انطوان عضومية وعائلته

٧. التجلي

تقدمة ادوار جورج زيربه وعائلته

٨. الملاك ميخائيل

تقدمة الياس نخلة قطاع جبال عن نفس والده ميخائيل

• صف الأيقونات الدائرية (قطرها ٤٠ سنتم)

١. الأنجيلي متى : تقدمه بسام انطوان عضومية عن نفس والديه انطوان وروجينا مخلوطة
٢. الإنجيلي مرقس : تقدمه روجينا مخلوطة - عضومية
٣. الإنجيلي لوقا : تقدمه جورج وحيد حوارة وعائلته
٤. الإنجيلي يوحنا : تقدمه جوييف نجيب شنكجي وعائلته

• صف الرسل (٤٠ × ٨٠ سنتم)

١. العائلة المقدسة
تقدمه يوسف انطوان فحمة عن نفس والده انطوان
٢. القديس يوحنا فم الذهب (٤٠٧+)
تقدمه رزق الله عبد الله عبد وعائلته
٣. القديس اغناطيوس الانطاكي (١٠٧+)
تقدمه الأرشمندريت اغناطيوس ديك عن نفس والديه يوسف وانجو
٤. الرسول سمعان الغيور
تقدمه سمعو وسامح غسان سمعو على نية جدهما سمعو الياس

٥. الرسول يعقوب بن حلفى
تقدمة اغنى جبرائيل اسود عن نفس خالتها ليوني مراش
وزوجها سليم عرقتنجي

٦. الرسول متى
تقدمة ماري نور هندية - مراش

٧. الرسول فيليبس
تقدمة طوني باسيل مراش
٨. الرسول يوحنا بن زبدى
تقدمة جورج باسيل مراش

٩. الرسول بولس
تقدمة جوزيف اليان وقرينته انجيل خياط

١٠. الرسول بطرس
تقدمة جورج حبيب صايغ

١١. الرسول يعقوب بن زبدى
تقدمة ليندا جودت انطاكي عن نفس والدتها هيلدا ازرق

١٢. الرسول اندراوس
تقدمة جان جورج صلابة وعائلته

١٣. الرسول لوقا

تقدمة انطوان جرجي جاموس عن نفس أخويه عادل
وانطوانيت

١٤. الرسول توما

تقدمة عائلة جورج بولس عن نفس ابنتهم فريدة

١٥. الرسول مرقس

تقدمة سالم توفيق طحان

١٦. القديس سمعان العامودي

تقدمة جانيت توفيق طحان قهواتي

١٧. القديس يوحنا الدمشقي

تقدمة الأرشمندريت مكسيموس ماردلي

١٨. القديس نيقولاوس

تقدمة عائلة عادل عبد الله أشجي

• الصلبوت

١. القديس يوحنا الحبيب على أقدام الصليب

تقدمة ميخائيل اسكندر عجان وعائلته

٢. الصليب (١٨٠×١٢٠ سنتم)

تقدمة جورج عبود قهواتي

٣. مريم العذراء على أقدام الصليب

تقدمة نقولا ديب وعائلته

الباب الملوكي: البشارة (٢٢٠م)

العذراء مريم: تقدمه منير جوزيف سعود وزوجته فيروز

يوسف طوشان وأولادهما

الملاك جبرائيل: تقدمه ميشيل جوزيف سعود وزوجته نهاد

تركمانني وعائلتهما

فوق الباب الملوكي: أيقونة النزول إلى الجحيم أي القيامة

(١٢٠×٨٢ سنتم)

تقدمة جودت انطوان كردي

وأرحم والديه انطوان وليوني كردي

وزوجته جانيت نيقولاكي سالم

هذه أيقونات الأيقونسطاس الثابتة.

ولكننا قمنا أيضاً ببناء لأجل رسم أيقونات متنقلة

للأعياد الكبرى وقد لبى النداء حتى الآن السيدات والسادة

التالية اسمائهم مع اسم أيقوناتهم. ولقد طلبنا طبعاً من الفنان

الموهوب نفسه، السيد جورج الياس خوام، أن يرسمها فأتت
آية من الجمال. هذه الأيقونات نكرمها في مواسم أعيادها
فنضعها على منصة خاصة بها لمدة أسبوع على الأقل، أي
مدة تكريمها بموجب الطقس الليتورجي:

١. أيقونة العنصرة

تقدمة الخوري عابد عادل آشجي

٢. أيقونة التجلي

تقدمة عائلة عبود الياس قسوات وزوجته ماري العُلا
وأولادهما جيما وفاندا وثناء وريتا وعائلاتهم...

٣. أيقونة نياح السيدة

تقدمة عائلة عبود الياس قسوات وزوجته ماري العُلا
وأولادهما جيما وفاندا وثناء وريتا وعائلاتهم...

٤. أيقونة تقدمية يسوع إلى الهيكل

تقدمة ريمون أمين خضري وعائلته عن نفس طفلتهم كريستينا

٥. أيقونة الشعانين أو دخول يسوع إلى اورشليم

تقدمة انطوان الياس شقرة وعائلته

٦. أيقونة الصعود

تقدمة لطفي نيقولا لبط وزوجته روز أمين مراد وأولادهما
نيقولا وجورج وميراي

٧. السيدة العذراء والدة الإله

تقدمة ابراهيم خياط وزوجته سيمون حاتم

٨. أيقونة الميلاد

تقدمة منى الياس كبابة

٩. أيقونة المذائح (وهي لا تزال تُرسم بينما كتابي هذا تحت

الطبع)

تقدمة ميراى لطفى لبط

وهذه الأيقونة سوف تكون من أروع الأيقونات !

١٠. أيقونة رفع الصليب (وهي لا تزال تُرسم أيضاً)

تقدمة الخوري بسام عادل آشجي

(ولا تزال إمكانية "التقدمة" واردة لمن يشاء!...)

فعدد أيقونات الأيقونسطاس ٣٦ أيقونة منها الكبير المساحة (١٢٠×٦٠ سنتم) ومنها الأصغر مساحة (٨٠×٤٠ سنتم) وأربع منها دائريات (الأنجيليون الأربعة). يعلو جميع هذه الأيقونات أيقونة القيامة أو النزول إلى الجحيم التي ترتفع فوق الباب الملوكي (٢٠٨×٨٢ سنتم)، ويرتفع أخيراً فوق الأيقونسطاس "الصلبوت" أي مجموعة من ثلاث أيقونات هي الصليب وعلى أقدامه أيقونتا مريم العذراء أم الفادي (إلى يمين المصلوب) "والتلميذ الذي كان يسوع يحبه" (إلى يسار المصلوب).

رسم جميع الأيقونات السيد الفنان جورج الياس خوام. وهو رسام موهوب مؤمن تقي يخاف الله ويحب عائلته وأخاه الإنسان ويحترم الجميع. لقد تعلم فن الرسم الأيقونوغرافي في الكتب وفي رحلات سياحية وعلمية قام بها إلى رومانيا وفرنسا أزداد فيها علماً وهواية وحباً. له نظرة ثاقبة إلى خطوط اللوحة وألوانها. يبرع خصوصاً في مد ورق الذهب على اللوحة بحيث أنك لا تشعر أن هناك أوراقاً ذهبية متلاصقة بل كأنها ورقة واحدة تغطي الأيقونة كلها مهما كانت مساحتها واسعة. وهذه المساحة الواسعة من الذهب تزخرفها أوراق وعناقيد من العنب (رمز الأفخارستيا) لتخفف من وهج الذهب فتلاحظ عيناك وجوه القديسين الذين يظهرون لك وكأن القداسة تشع من تقاطيع وجوههم ونضارتها. فأنت لست أمام قديسين عابسي الوجوه مقطبي الحواجب بارزي الأضلاع والوجنات بل أمام أشخاص يمتلكهم السلام الداخلي وعيونهم كأنها تتأمل ما لا يرى بهدوء وعمق عجيبين^١.

إذا شئت أن تتمتع بجمال هذه الأيقونات فأبق داخل الكنيسة على انفراد بعد أن تنتهي الصلاة وينسحب المؤمنون وأجلس على المقعد الأول وتأمل بعينيك المفتوحتين في إحدى

^١ وللرسام جورج خوام أيقونات ورسوم أخرى في كنائس أخرى (خصوصاً السريان الكاثوليك والأرمن الكاثوليك) وفي بعض المنازل، تنتمي موضوعاتها وفنها إلى شتى الروحانيات والفنون: اللاتينية والسريانية والأرمنية فهو يتكيف مع جميع الطقوس والفنون.

الأيقونات: لاحظ الوجوه والخطوط والأشكال والألوان والخلفية الذهبية مع العنب والرموز... ثم أغلق عينيك الجسديتين وأفتح عيني القلب... جملة من الأحاسيس والأفكار والتأملات سوف تراود ذهنك وقلبك وتصلك بعالم الملكوت.

تطلع إلى أيقونة النزول إلى الجحيم أو القيامة التي تملو الباب الملوكي: أيُّ عالم لا محسوس!... فالمسيح المتشح بثياب النصر البيضاء وعلى كتفه الأيمن حَمَل "نيره" الأحمر، أي رسالته التي خَتَمها بدمه على الصليب، يهبط إلى الجحيم لكي ينتزع من القبور آدم وحواء وجميع ذريتهما ويرفعها معه إلى الملكوت المحاط به بالألوان النيلي، إلى الأزرق الغامق، إلى الأزرق الفاتح المشعشع بالأنوار الذهبية. إنه يقبض بشدة وعزم على يد آدم وعلى يد حواء ويشدهما إليه وكأنهما يطيران من القبر وهما يستجديان الرحمة وال خلاص. وإلى يسار المسيح القائم والمنتصر "يهجم" شعب العهد القديم الخاطي يركضون لكي ينطلقوا مع حواء وآدم الجديين الأولين إلى السماء فينالوا نعمة الخلاص. بينما يقف إلى يمين القائم من القبر زمرة من ملوك وأنبياء العهد القديم وفي مقدمتهم يوحنا المعمدان الذي يشير ويدلّ بيديه الأثنتين إلى "حمل الله الآتي ليغفر خطايا العالم" وكأنني بعيني يوحنا تنظران معاً إلى المخلص من أمامه وإلى الملوك والأنبياء من خلفه.

فوق رأس المسيح وخارج الهالة البيضاء السماوية



الزرقاء ملاكان يحملان آلات العذاب: الصليب والحربة
والإسفنجة ليذكرانا بأن المسيح قد غلب بهذه الوسائل،
وسائل الألم والتضحية.

ويسوع يحطم تحت قدميه أبواب الجحيم السوداء
فتتفكّ الزوايا والمفصلات وتتطاير المسامير والحدائد وتبقى
"الهوة" السوداء فارغة: لقد حصل الخلاص للجميع.

أما الأحرف الثلاثة التي في هالة المسيح ω_N^O فتعني
في اليونانية "الكائن" وهي تذكر بظهور الرب لموسى في العليقة
المحترقة. فيسوع "كان وكائن وسيكون" (= "هو هو أمس
واليوم وإلى الأبد" شعار يوبيل الألفين)

وأخيراً فالخلفية الذهبية تحمل لنا عناقيد الخمرة
الجديدة التي إذا شربنا منها لن نعطش أبداً، فهي دم المسيح
الذي أهرقه من أجلنا على عود الحياة...¹

وفي جلسة أخرى لوحدك وعلى انفراد، أرفع رأسك
إلى أيقونة الصليب الذي يعلو الأيقونسطاس: أنظر ثم أغمض
عينيك وتأمل في قلبك: هذا هو فادي العالم الذي سيق إلى
الذبح ولم يفتح فاه... لا منظر له فنشتهيه، رجل الأوجاع،
تراه وقد أحنى رأسه بعد أن أسلم الروح. إن ما يُلفتُ نظركَ
بالأكثر في هذه الصورة هي تلك الينابيع الخمس التي يجري
منها دم أحمر نقي، خصوصاً ينبوع الجنب المطعون بالحربة

¹ أيقونة القيامة تقدمنا من السيد جودت انطوان كردي

كأنه بئر عميق تفيض منه باستمرار كنوز الأسرار المقدسة
والنعم الإلهية. وقفة المصلوب على الصليب وقفة هادئة رزينة
لا توحى بالموت بل بانتظار القيامة الوشيكة الحدوث.
وامتداد الذراعين وبسطة الكفين المفتوحتين كأنهما تتوسلان
إلى الآب من أجل جميع البشر وقد انتهى أثر الألم فيهما. أما
الصدر المشدود والذي يشكل على القلب رسم صليب صغير أو
شكل نافذة تخبئ وراءها ذاك القلب الإلهي الذي أحب حتى
الموت. وفي هالة الرأس الحروف المعتادة التي تدل على
"الكائن" الذي خلق الكون والآن يخلق عالماً جديداً بموته على
الصليب لأن الحبة الواقعة في الأرض وتموت تؤتي ثمراً
كثيراً؛ والإنجيليون الأربعة يحيطون بالمصلوب فهم الآن
يشاهدون موته وينتظرون قيامته لكي يشهدوا للعالم، بالكلمة
والكتابة (يُمسكون بأيديهم إنجيلهم)، "عن ذاك الذي رأوه
بعيونهم وسمعوه بآذانهم ولمسوه بأيديهم من جهة كلمة
الحياة..." يحملون "بشراهم" حيثما ذهبوا وحيثما أقاموا
مرفوعين على سحابة سماوية.

واللوحة أخيراً ممهورة بالخلفية الذهبية المرصعة
بعناقيد الكرمة رمز الأفخارستيا النابع من قلب المصلوب.¹
وهل نتأمل في كتابنا هذا في جميع أيقونات
الأيقونسطاس؟ أم نكتفي بأيقونتي القيامة والصليب؟ بل

¹ أيقونة الصليب تقدم من عائلة جورج عبود قهواتي (أميركا) بواسطة
السيدة منى طحان



لنتابع اندهاشنا في أيقونتين آخرين على الأقل، ففي التأمل
متعة روحية يتذوقها كل مَنْ يحب عالم الروح، وهم كثيرون
والحمد لله!

فلنقف الآن بخشوع أمام أيقونة السيد له المجد.

نراه جالساً على عرش بمهابة ليس بعدها مهابة
وإجلال ليس بعده إجلال يبارك بيمناه وكأن أصابع يده تقول
لمن يعرف القراءة: يسوع (الخنصر) المسيح (الإبهام والبنصر)
أنتصر (السبابة والوسطى) بينما يسراه تسند الكتاب المقدس،
كلمة الحياة، مفتوحاً ليغذي به المؤمنين. فالسيد المسيح هو
المعلم والنبي وكلماته هي كلمات حياة. وقد أنتقينا من كلماته
الخالدات هذه الآيات: "أنا نور العالم، من تبعني لا يمشي
في الظلام بل له نور الحياة.. أنا الكرمة الحقيقية وأبي هو
الكرام.. أنا الراعي الصالح.. والراعي الصالح يبذل نفسه في
سبيل خرافه.. أنا القيامة من آمن بي وإن مات فسيحيا.. أنا
والآب واحد من رأي رأي الآب.. إليكم وصية جديدة
فليحب بعضكم بعضاً وليكن حبكم بعضكم لبعض كما أنا
أحببتكم ويعرف الناس جميعاً أنكم تلاميذي إذا أحب بعضكم
بعضاً"

وقد تُوجّ هنا سيدنا يسوع بالتاج الملكي الرائع
وأمسكت يده اليسرى ليس قصبه الهزء والعار (كما في الجلد)
وإنما صولجان الملك المذهب، إنه ملك الكون، وقد وصل إلى
المجد الذي وعدّه به أبوه السماوي "بالمجد الذي كان له

عنده من قبل كون العالم" (يو ١٧ : ٥). أما ثيابه فهي ثياب
الأسقف، راعي الرعاة وقد حَمَلَ على كتفيه الأوموفوريون
(=بطرشيّل الأسقف) هنا باللون الأزرق، علامة "نير الرب" أو
المسؤولية التي ليست إلا خلاص العالم. فالسيد المسيح في هذه
الأيقونة هو المعلم والملك والكاهن، بالمعنى المطلق.

وماذا ترى على جانبي العرش: نرى ملاكين وقد
ضمّا أيديهما إلى صدرهما وانحنيا أمام السيد له المجد في
انحناءة سجود خاشعة.

وتحت أقدام السيد نرى الإنجيليين الأربعة برموزهم
الأربعة قد دوّنوا ما قد "عاينوه وسمعوه ولمسته أيديهم من
جهة كلمة الحياة" (١ يوا ١ : ٣-١) ولقد شهدوا له بتعاليمهم
وحياتهم حتى سفك الدم.

أما ثياب السيد فهي مزخرفة أيما زخرفة وكأنها
قماش صُنِع في حلب أو دمشق، مطرّز بأجمل الأشكال.

الخلفية الذهبية ليست ملساء بل محفور فيها عناقيد
وأوراق العنب، رمز خمر الأفخارستيا.

وأخيراً فالأيقونة محاطة بإطار أحمر وأخضر علامة
الفن الأيكونوغرافي الملكي.

أصل هذه الأيقونة في دير مار سركيس (معلولا) التابع
لطائفة الروم الكاثوليك - صغيرة الحجم - أما في كنيستنا فهي
بقياس ٦٠ سنتم × ١٢٠ سنتم - الفارق بينها وبين أيقونة



معلولا أن الإنجيليين الأربعة يحتلون هنا موقعاً تحت قدمي السيد أما في أيقونة معلولا فهم في زوايا الأيقونة الأربع.

قدّم هذه الأيقونة السيد الياس عبود خضري.

ويجدر بنا أيضاً أن نقف وقفة تأمل واندهاش وحب أمام أيقونة السيدة، التي هي من معلولا أيضاً في دير مار سرقيس ومن الفنان نفسه والتاريخ نفسه والفن نفسه.

السيدة الملكة! ما أروعها! ما أغناها كأيقونة!

تُوجّت كالمملكات، ويحق لها! ألم تشارك ابنها سر التجسد والفداء ومجد القيامة وانتقالها بالجسم والنفس إلى السماء!... مَنْ غيرها تستحق أن تكون ملكة الكون؟! وقد اتشحت برداء أرجواني ملوكي علامة النعمة، ملء النعمة الإلهية التي غطت هذه الإنسانية، ولم تترك سوى جزء من ثوبها الأزرق يظهر من تحت الوشاح الأرجواني (وهو رمز إنسانيتها). فمریم قد تألّمت بإعطائها جسداً لمن لا جسد له، وهو يتربع الآن في حضنها يشير إليها وتشير إليه. يشير إليها ويباركها (الانتباه إلى حركة أصابع يده اليمنى، كما أشرنا إليه في التأمل بأيقونة السيد)؛ بينما هي تشير إليه بيدها اليمنى لتقول لنا: هذا هو ابني، مخلص العالم؛ وهي جالسة أيضاً على عرش ملوكي رائع. ثيابها المزخرفة تحكي لنا حب الرسام الذي تفنن في إلباس هذه الملكة أجمل الثياب. كذلك ثياب ابنها يسوع الفاخرة.

وجهُ مريم! لا أجمل ولا أروع! بهاتيك العينين
المفتوحتين كأنهما تتساءلان عن السر الإلهي الذي عاشته
بالإيمان، والذي يتحقق الآن في المجد السماوي. وجهها
النحيف الجميل يصوّر لنا الشباب والجمال، بفم صغير وكأنه
لا يُرى، وأنف مستقيم كأنه قطعة من الحاجبين. أما الذقن
فكأنها ضائعة في دائرة الوجه كله والخدين. يا لروعة هذا
الوجه القدسي!

أما النجوم الثلاث التي تتلألأ على جبين هذه
الطاهرة وعلى كتفيها فلكي تقول لنا أن والدة الإله هذه
حافظت على بتوليبتها قبل الولادة وحين الولادة وبعدها.

هنا أيضاً يمسك يسوع بالإنجيل، ولكنه لا يزال مغلقاً
فساعة التبشير لم تحن بعد. وفي الهالة الذهبية التي تحيط
برأسه الحروف الثلاثة المعروفة (باليونانية: الكائن). أما اسم
هذه الأيقونة فهو: "والدة الإله" المكتوبة على يمين ويسار
الأيقونة.

وعلى كتفي عرش الأم الملكة السيدة يقف ملاكان
وكأنهما يطيران فرحاً ونشوة يهللان ويقولان (ملاك اليمين):
"أفرحي لأنك تحملين حامل الكل" أما ملاك اليسار فيهدف
بالنشيد الذي نرده عشرات المرات: "أفرحي يا عروسة لا
عروس لها".

أما تحت أقدام السيدة فقد ظهر أربعة أنبياء أو آباء

من العهد القديم تنبأوا عن والدة الإله : فأولهم (يعقوب) (إلى اليمين) رأى سُلماً سماوية منتصبة على الأرض ورأسها في السماء فصاح : "هذا باب السماء" ومع صلاة المدائح تُنشد الكنيسة "السلام عليك يا سلما سماوية بها انحدر الإله.. السلام عليك يا من ارتقيننا بها من الأرض إلى السماء"

وثاني الأنبياء (موسى) رأى عليقة تحترق ولا تفتنى بالنار. وتصرخ الكنيسة بلسان شاعر المدائح : "السلام عليك يا عليقة غير محترقة"

أما النبي الثالث (داود) فيهتف : "السلام عليك يا تابوتا ذهبه الروح" ونرى أخيراً نبياً رابعاً يمسك بشمعدان له سبعة مصابيح وننشد معه "فليرقص بالروح كل أرضي حاملاً مصباحاً".. (صلاة المدائح أيضاً)

في أيقونة دير مار سركيس الأنبياء الأربعة هؤلاء يحتلون زوايا الأيقونة أما هنا فهم تحت عرش والدة الإله وكما قلنا بالنسبة لأيقونة السيد، نرى الرسام هنا أيضاً يزخرف الخلفية الذهبية بأوراق وعناقيد العنب، رمز الأفخارستيا، ولئلا يبهر لمعان الذهب الصقيل المشاهد فيغيب عنه حينئذ جمال الوجوه والموضوع.

وهنا أيضاً إطار كامل أبيض وأخضر يحيط بالأيقونة. قدّم هذه الأيقونة لكنيستنا السيد انطوان بندقي. وأخيراً لا بد من لفت النظر إلى تجانس ألوان أيقونتي

السيد والسيدة. فهما متجانستان ومختلفتان تلمس فيهما
الذوق الفني الرائع والحس المرهف. فلقد عرف الفنان جورج
خوام، بمزج الألوان، أن يرسم لنا أيقونتين زاهيتين جذابتين
نقف أمامهما طويلاً لكي نتشرب منهما الجمال والقداسة،
بخشوع ومهابة وفرح.



أعمال تكميلية أخرى

١ . قبة الهيكل (السيبوريوم)

من عرفان الجميل أيضاً أن نذكر هنا أريحة عائلة انطوان رزق الله عضومية الذين قدّموا اقتراح إقامة القبة فوق مذبح الكنيسة العليا فلم يكن من المطران ادلبي إلا أن يوافق ويُبارك هذا المشروع وتعهّدت العائلة المذكورة تنفيذه فأقاموا القبة على أربعة أعمدة رشيقة قائمة على الأرض، غير مستندة إلى المذبح، مضاءة من الداخل دون أن يبهرك الضوء. فأزداد الهيكل فخامة ومهابة. وهذه القبة ترمز إلى قبة السماء التي تحيط بالأرض وساكنيها. دُشنت القبة عام ١٩٨٦.

كما أن السيدة روجينا مخلوطة - عضومية، زوجة انطوان قد تكّرمت وأهدت الكنيسة العليا والمزار الستائر الأرجوانية المخملية المطرزة بعناقيد العنب وبأجمل الأشكال، وذلك عام ١٩٩٧.

٢ . المقاعد:

وكان علينا أن نغيّر مقاعد الكنيسة العتيقة، في المزار، بسبب عتقها والحاجة إلى تصليحها وخصوصاً لأنها لم تكن مريحة لأولئك الأشخاص الذين يقضون أحياناً ساعة بل ساعتين في سجود عميق أمام القربان. فأطلقنا نداءً لمن يريد أن يتبرع بأحد المقاعد وهي ٥٤ مقعداً، وسرعان ما لبّى النداء

جمهرة من المتبرعين كان أبرزهم السيد جورج وحيد حوارة إذ تبرع بقيمة ٢٥ مقعداً. ولقد ألصق لوحة صغيرة من النحاس باسم الأشخاص الذين شاءوا المساهمة بهذه المقاعد. وراحت السيدة الدكتورة المعمارية سلوى صقال تدرس أبعاد هذه المقاعد ووضعت مخططاً لها ثم عهد إلى المعلم النجار السيد جورج قيمة وأخيه فوزي في تنفيذه فإذا هو مقعد جميل جداً بشكله وخشبه وتصنيعه وخصوصاً بالراحة التي يؤمنها للمؤمن مهما طالت جلسته أمام القربان الأقدس. بل صارت هذه المقاعد مجلبة لنظر السائح وانتباهه إذ هي فريدة في تكوينها.

٣. الإنارة الخارجية

إذ انتهينا من رسم الأيقونات وتكريسها يوم الأحد ٢٣ تموز عام ٢٠٠٠^١ وأكمل الأيقونسطاس أخيراً فهل تتوقف أحلامنا وأمانينا؟ وهل انتهى العمل في "هذه الكنيسة الكبيرة كمحبتنا، والشاهقة كإيماننا، والفسيحة الأرجاء كرجائنا، والجميلة كالنعمة، المزيّنة كعروس لعريسها، والحيّة بالحياة التي تدبّ في عروق أطفالها وشبيبته وأخوياتها" (الخطاب الذي ألقته في حفل تدشين الأيقونسطاس في ١٩٩٥/٤/٨ والمقتبس من كلمات المطران ادلبي). كلا: إن العمل في كنيسة ضخمة كهذه لا ينتهي، على الصعيدين الروحي خصوصاً والمادي. إنها بحاجة إلى عطاء مستمر: بالفكر والقلب والروح والمال.

^١ انطلاقة مشروع الأيقونسطاس كانت في عام ١٩٨٩

٤ . الإضاءة الخارجية الفنية:

أسطحها مظلمة!... والصلبان التي تعلو قبتها
الخمس لا تُرى، لا في النهار ولا في الليل. لقد بقيت
الأسطح على لون البيتون الرمادي فلا تُلِفَت النظر، لا في
ضوء النهار ولا في عتم الليل. فكم تكون جميلة إذا ما أُنيرت
الأسطح والقُبب والجدران من جوانبها الأربعة. كنيسةنا هذه
مأثرة معمارية وعمرانية وحضارية علاوة على أنها علامة
وجودنا وشهادة عن إيماننا وترسّخنا في هذه البلاد. رؤيتها
مضيئة يدعو إلى الثبات في هذا البلد عوض أن يفكر البعض في
النزوح والهرب إلى بلد آخر "مسيحي" (!؟) (أين هو؟!).
كنائسنا ومدارسنا ومشاريعنا وأخوياتنا... والحرية الدينية
والاجتماعية التي نتمتع بها في سوريا بلدنا المعطاء في حوار
مع جميع الديانات والطوائف والطبقات الاجتماعية لهو خير
دليل على أن التعايش المسيحي - الإسلامي كان موجوداً ولا
يزال قائماً على أرضنا السورية الحبيبة. فإذا استطعنا أن
نضيء كنيسةنا هذه بالأنوار التزيينية يظهر التآخي والانسجام
مع جامع التوحيد المجاور للكنيسة والذي هو أيضاً آية في
الهندسة المعمارية والإضاءة الفنية. وهكذا تُعني مدينتنا حلب
بأثرين معماريين متجاورين رائعين، يكونان رمزاً للحوار
المسيحي - الإسلامي في هذا البلد المعطاء.

فصممنا على البدء بمشروع الإنارة في حزيران ١٩٩٩
(بعد أن رفض مجلس بلدية حلب عام ١٩٩٢ بأن يمد لنا يد

المساعدة لعدم وجود ميزانية كافية!) وتشكلت لجنة من أبناء الطائفة لدراسة المشروع مع لجنة كهنة الكنيسة هم السيدة الدكتورة سلوى أميل صقال والسادة الدكتور ادكار جورج كبوجي والمهندس جورج انطوان عضومية والسيد مهندس الكهرباء فرج الله ميشيل عياط، وخلال ٣ أشهر وضعت التصاميم والمخططات وبُدِء بالتنفيذ. بهمة المهندس فرج عياط العالية التي لا تعرف التعب ولا الملل ولا السكون يعاونه في العمل السيد إبراهيم دنهش وابنه وجيه والسيد جوزيف جورج بالي ورفيقه توما سليم جسري. ولم يمض ٣ أشهر حتى كانت القبة والقناطر والأسطحة والنرتكس والجدران ولوحة الفسيفساء في جبين الكنيسة مضيئة بالمصابيح الصفراء الذهبية تَشْعُ إلى البعيد رسالة الكنيسة ورسالة ذاك الذي قال: أنا نور العالم.. مَنْ تَبْعَنِي لا يمشي في الظلام بل يكون له نور الحياة.. وكم كانت فرحة الجميع كبيرة بهذا الإنجاز الرائع الذي جاء آية في الذوق والجمال.. بل سالت الدفعة من العين ابتهاجاً لأن أحد أحلامنا تحقق أخيراً.. فالكنيسة تضيء في الظلام!

وما أجمل الصلبان الخمسة^١ تضيء المدينة حالما يخفُ ضوء النهار ويهبط المساء ويراه القاصي والداني! إنها فخرنا ورمزنا وعلامة وجودنا! وأيضاً علامة التآخي مع الهلال الذي يعلو قبة جامع التوحيد أمامنا!

^١ وقد تبرع بصلبان القبة الصغيرة الأربعة السيد فرج عياط. وهي من صنع الأخوين نصري ويوسف يعقوب.

لوحات جدارية

والمشروع الآخر أو الحلم الآخر الذي يراود مخيلة كهنة الكنيسة والمؤمنين الذين يصلون فيها هي تلك اللوحات الجدارية التي تزين كبريات كنائس العالم والتي بدأنا نشهدها في كنائس شرقنا المحبوب.

يلزمنا لوحات جدارية. إن تلك الرسوم، كالأيقونات، إنجيل مفتوح للمؤمن ولغير المؤمن، للمثقف وللجاهل، علاوة على أنها تزيّن الكنيسة وتجعلها أكثر إشعاعاً وبهاءً فتذكرنا حينئذ بجمال السماء: "إله الضابط الكل" في القبة العليا وكأنه يسهر من علو سمائه على أبنائه البشر وهو يبارك بيمينه الأرض وما ومن فيها، ويبارك خصوصاً المؤمنين المجتمعين في الكنيسة يصلّون، ويسراه يريهم "كتاب الحياة" مفتوحاً وكأنه يقول لهم: لا تخافوا! أنا معكم.. وأيضاً: متى جلس ابن البشر على عرش مجده تجلسون أنتم أيضاً على اثني عشر عرشاً... وحول القبة أو حول "الضابط الكل" ربما نرسم الرسل الأثني عشر يرنون إلى السيد في مجده ينطلقون من صورة للعدراء مريم ويعودون إليها في حلقة دائرية..

ونرسم ما نشاء على باقي المساحات الكبيرة: في القناطر وفي الزوايا وعلى الجدران.. وليس هنا تفصيل كل ذلك، لأن هناك رجال الاختصاص والفن يرشدوننا في حينه.

لقد أنجز حتى الآن ثلاثة رسوم جدارية في الحنايا
الثلاث وراء المذبح:

في الحنية الوسطى: لوحة الابتهاال: المسيح في الوسط
جالس على عرش، عظيم المهابة، ينظر إليك ويباركك
بيميناه؛ وأما يساره فهي تبارك أو بالأحرى تلبي طلبات
وابتهالات العذراء مريم الواقفة إلى يمينه تبتهل من أجل
خلاص البشر. وإلى يساره وقف يوحنا المعمدان السابق يبتهل
هو أيضاً ولكنه خصوصاً يدلّ عليه وكأنه يقول: هذا هو حمل
الله، مخلص العالم.

لقد رسم اللوحة الفنان الحلبي جبران هدايا عام
١٩٧٩ نزولاً على طلب الأكسرخوس بطرس جحا وكان آنئذ
النائب الأسقفي العام لطائفة الروم الكاثوليك وقدمها عن نفس
جورجي ميخائيل سالم وأولاده.

أما في الحنية اليمنى فهناك لوحة الثالث الأقدس
نقلًا عن أيقونة روبليف الفنان الروسي الشهير. هم الملائكة
الثلاثة الذين ظهروا لإبراهيم تحت بلوطة ممرا ووعدوه بولد
من سارة يكون له بعد عام مكافأة له على إيمانه.. وكانوا
متجهين إلى سدوم وعمورة لتدميرهما بسبب الشر الصاعد
باستمرار أمام الرب. الملائكة الثلاثة، الثالث الأقدس، في
حركة دائرية منسجمة كل الانسجام تعبّر عن الوحدة
والمحبة لاشتراكهم في ذبيحة قائمة على المذبح يتناولون منها
ليستطيعوا متابعة الطريق إلى سدوم وعمورة لإتمام المهمة

التأديبية. يشير إلى هذه الذبيحة ملاك الوسط. وفي أيدي
الثلاثة عصى المسير وعصى التأديب.

رسم اللوحة الفنان الحلبي ريمون خوري عام ١٩٨١
تلبية لطلب عائلة جحا "عن نفس رزق الله جحا".

أما اللوحة الجدارية الثالثة في حنية هيكل التقدمة،
إلى اليسار، فهي تصوّر سر التجسد، أي الميلاد، وهي
مأخوذة عن أيقونة الميلاد الروسية برموزها المختلفة^١: العذراء
مريم على فراش أحمر كأنه حبة الحنطة وهي نصف جالسة
تتأمل في سر التجسد. ولقد رسمها أيضاً السيد ريمون خوري
عام ١٩٨١ مقدمة وحيد جرجي كبابة.

هذه ثلاث لوحات جدارية نُقِذت حتى اليوم..

"ولكن الحاجة إلى لوحات كثيرة مماثلة".. لكي
تترصع الكنيسة الأرضية وتتألاً بأشعة كنيسة السماء فيحضر
الملائكة والرسل والقديسون والأنبياء في ما بيننا، ليس فقط
على الأيقونسطاس بل في القباب وعلى الجدران فتتكلم
الكنيسة، وهي صامتة، بألف لسان وإلهام.
هذه بعض أمانينا وأحلامنا!..

ولن تنتهي الأمانى!.. ولا الأحلام.. إذ نحب بيتنا
فإننا نسعى دوماً إلى تزيينه والاهتمام به...

طبعاً نحن نعلم أن كل ذلك زائل ووقتي وأرضي...
وأن كنيسة البشر أهم بكثير من كنيسة الحجر...

^١ راجع وصف الأيقونة في الصفحة ٩٨ من هذا الكتاب

وأن كاهنا قديسا في كنيسة من خشب
يجلب النفوس إلى الله،

ويقدّسها،

أكثر بكثير

من كاهن عادي

في كنيسة من ذهب. (الأب شفريه)

لكننا بشر.. ولنا حواس وإحساس..

ومن المخلوق نصل إلى الخالق..

ونعيش في المكان والزمان،

وإن كنا ننزع إلى تجاوز المكان والزمان،

برموزنا وطقوسنا وتأملاتنا...

فنحن لسنا أرواحاً فقط، كالملائكة..

ولسنا مادة فقط..

نحن مزيج من مادة وروح!..

نحن بشر تألهنا بالتجسد والفداء..

ومدعوون إلى التآله باستمرار...

فليباركنا الرب يسوع..

له المجد..

بشفاعة قديسيه..

والقديس جاورجيوس الشهيد بنوع خاص،

وأمه مريم الطاهرة. آمين

الأب يوحنا

عيد السيدة ٢٠٠٢

أمنية ومشكلة

من بين أمانينا أيضاً ولكننا غير مستعجلين في تحقيقها، هو دهان قبب الكنيسة وأسطحتها. وإن لجنة الكنيسة تترأى حالياً تأجيل هذا المشروع لعدة أسباب: الكلفة وميزانيتنا؛ ومن الناحية الجمالية: أليس لون البيتون أجمل، في الليل، تحت الأشعة الذهبية والبيضاء؟!.. وربما لا بد من معالجة القشرة البيتونية التي بدأت تنتفخ في بعض الأماكن. أما المشكلة الكأداء والتي، رغم الدراسة العلمية التي أجريناها مع دكتور في دراسة الصوتيات، فهي معالجة الصدى في الكنيسة العليا، خصوصاً عندما يكون مصدر الصوت غير مفهوم بشكل كافٍ (الاستعجال في القراءات أو الصلوات...) وتكون الكنيسة نصف فارغة...

مدحة مار جرجس^{٢١}

- | | | |
|---|-----------------------|------------------------|
| ١ | على الاتكال الربّاني | اللي أنعم وأعطاني |
| | بدي أمدح في ألحاني | في قول مثبتوت روحاني |
| ٢ | مار جرجس الشهيد أمدح | في مدحه نفرح ونصلح |
| | سُرو علينا قد باح | من جودو والإحسان |
| ٣ | هو لي حارس من صغري | وقد طلبتو في كل عمري |
| | واستجابني بكل أمري | في البحور والبلدان |
| ٤ | وجدت هذا الشهيد مكروم | عند السريان وعند الروم |
| | وكتبوا في مصحف معروف | يحوي أشكالا وألوانني |

^١ نقلنا هذه المدحة عن كتاب الأب يوسف قوشقجي: الأدب الشعبي الحلبي ص ٢٠٤-٢١٠ مع تصحيح بعض الكلمات

^٢ لدينا مدحة ثانية للقديس جاورجيوس بعنوان "روضة عجائب القديس جاورجيوس المسمى بالخضر جرجس" من الشاعر الشعبي الحلبي جوزيف كامل حجار تعبّر عن حياة القديس اللابس الظفر وعن انتصاراته في جيش القيصر إمبراطور الرومان وعن إيمانه بالله وبالسيد المسيح وتعبّر أيضاً عن العزابات (كذا) التي أحتملها من الأوثان وتعبّر عن عجائبه التي لا تُعد ولا تحصى إلى الآن وإلى الأبد.

وهي ثلاثون موال زجلي وكل موال سبعة أبيات طبعت بحلب سنة ١٩٥٧ "لا ننشرها في كتابنا هذا لطولها أولاً ولأن المدحة التي نثبثها هنا يعرفها الشعب الحلبي أكثر من تلك. من ميزة هذه المدحة الثانية أنها مؤلفة، كل موال حسب الأبجدية العربية بدءاً من الهمزة حتى حرف الياء، وفيها كلمات كثيرة لم تعد تُستعمل بل هي غير مفهومة وهي "الضرورة" الشعر الزجلي الشعبي.

- ٥ وعلي هذا الأساس نقول
من كتب اللي غير منقول
- ٦ مدينة في بلاد سورية
أصل جرجس كان فيها
- ٧ أبوه بالدفتير مكتوب
بوقت الحرب يذهب مطلوب
- ٨ انتقل في الحروب ومات
وورث لجرجس حسرات
- ٩ جرجس وأمو ارتحلوا
بفلسطين واللد دخلوا
- ١٠ رزق وبساتين اقتنوا
ومواشي وفدّان خزّنوا
- ١١ كان جرجس ماشي بآداب
مؤمن بالمسيح ومواظب
- ١٢ ماتت أمّو صار يتيم
وبعمل الخير كام مقيم
- ١٣ وضع رزقو عند إنسان
وجعلو غ راس الغلمان
- ١٤ ثمة جرجس المنعوت
وجاء لمدينة بيروت
- في مار جرجس قول مقبول
معقود فوق الأركان
- تسمّى قافودوقياً
أصل فآخر ذو شان
- وبجملة مناصب محسوب
بالعسكر الروماني
- بناموسو بين السادات
ولبيتو والأوطان
- من بلدهم انتقلوا
فانسروا بالبلدان
- ومنزل عامر ابتنوا
جملة غلمان وصبيان
- ومن صغرو ما كان ينعب
بأمور دين النصراني
- بقي وحدو بلا حميم
متكل على الرحمان
- بقلبو محبة للإيمان
وأوصاه بالإحسان
- أخذلو هدايا وقوت
لزيارة السلطان

- ١٥ ولما كان في ذاك الحين
ريحتو تهلك العالمين
في بيروت ظهَرَ تَتَيْن
عيونو تقدح نيرانِ
- ١٦ على المدينة كان يهجم
ويجعل الناس بتوهُم
ولوسط البوابات يلطم
بعقل طائر حيرانِ
- ١٧ واجتمعوا أهل الأشوار
عَيَّنوا شور في ما صار
لعند الملك لجوا الدار
لقطع شرّ الشيطان
- ١٨ جعلوا لو في اليوم غنمتين
وفي الآخر طلب بنتين
بكل نهار يأكل نوبتين
أعطوه غنمة وانساني
- ١٩ طاعوا لشورو بما كان قال
وقطعاً لم يرضَ بالمال
ودارت هذه الأحوال
لكن بصريخ وأحزانِ
- ٢٠ كان لصاحب بيروت صبيّه
وحدها عندو مكفيّه
بالحسن والجمال بهيّه
عن الشمس والمرجانِ
- ٢١ وبعد ما مضى في الزمانُ
بقي بأمرؤ كالحيّران
اجا دور بنت صاحب البلدان
ومن رعيّتو فزعانِ
- ٢٢ جاءوه في بعض الأيام
قالوا له: لا تخالفِ كلام
واجتمعوا عليه العوام
عامِلنا بفرد ميزانِ
- ٢٣ أنت الرّيس جا دورك
قدّم بنتك بدستورك
وما أحد خالف شورك
قدّمها للثعبانِ
- ٢٤ أبوها بكى وتفكر
وحَدَّثو عنها كيف يظهر
وعلى بنتو صار يتحسّر
صار حالو كالسكرانِ

- ٢٥ قال: يا من يعفي عني وعن بنتي
يا أهل بيروت يا مدينتي
- ٢٦ قالوا: لا تتحسّر
أعيانك نصبوا لك الشرّ
- ٢٧ قام أبوها وهندسها
وجعل التاج على رأسها
- ٢٨ راحوا معها للموضع
أبوها وقف يتطلّع
- ٢٩ طالعين الناس تتفرج
راكب فرس كالأعوج
- ٣٠ أقبل إليها الخيال
وفي إيدو رمح الأبطال
- ٣١ قال لها: يا صبيّه ما لك
لماذا شعبك وعيالك
- ٣٢ قالت له: يا شب أهرب أهرب
نفسك بالحيّل لا تحسب
- ٣٣ قال: يا صبيّة لا تخافي
عن قتلو ما بقيت عافي
- ٣٤ بينما الجنديّ الصالح
تقرّب للشاطي سابع
- ويأخذ ملكي ومملكتي
قتلني شوقي واحزاني
- ومن ذا الحكم ما لك منصر
إن ما رضيت بالحدثان
- وأحسن ملبوس لبّسها
والصرخات بكل مكان
- وكل واحد منهم يرجع
عَ يَنْتَوو والثعبان
- وجرجس معهم يتدرّج
عينو تقدح بنيّران
- والنسا تنظر والرجال
يتبختر عَ الحصان
- خبريني عن أحوالك
واقفين فوق الحيطان
- ما فيك تحمي ولا تضرب
أنا قوت الثعبان
- وبموضعك تمّي واقفة
أنا جرجس النصراني
- يرصد الوحش الجائح
وفتح تمّو للطغيان

- ٣٥ اسرع جرجس وتقدّم إليه
وضربو ضربة بين عينيه
- ٣٦ مار جرجس في ذاك الحين
جابوا لو سبع فدادين
- ٣٧ وكان الفارس أمّنهم
وعشرين ألف عمّد منهم
- ٣٨ قام عندهم عدّة أيام
وحذّرهم من الأصنام
- ٣٩ وأهل بيروت الأعلام
على اسم البتول مُرّت^١ مريم
- ٤٠ نَبَعَ ماء من تحت المذبح
وكل من يجي يشرب يصح
- ٤١ كَنُوه فرغ بمدة الزمان
لأنه صار أمر الرحمان
- ٤٢ نطلب بركتو تكون معنا
وان شفاعتو تخلّصنا
- ٤٣ ناقلها سرّكيس المسكين
بستمائة وسبعين بالسنين
- ٤٤ بقزحيّا بجبل لبنان
كانوا الأخوة والرهبان
- ورفع رمحو وهجم عليه
وخلّى الرمح من ضهرو يباني
- بسيّفو ذبح التنين
جروه تحت الحيطان
- وبقتل التنين طمّنهم
غير النساء والصبيان
- أعطاهم علم وفهم تمام
وعبادة الأوثان
- بنوا هيكل بأهتمام
ومار جرجس الطوباني
- بوسط الهيكل كان يسرح
لو كان مَرَضو جواني
- وفروغو قد صار برهان
أجل تغيير الإيمان
- وتكون حارسة مجمعنا
وتخلّص كل نصراني
- بالحبس في صوم الأربعين
ألف بتاريخ ربّاني
- كانوا الأخوة والرهبان

^١ مُرّت: سيّدة بالسريانية.

- وقلبي في الهموم تعبان
٤٥ على زمان الأب المقدّس
ماسك كرسي مار بطرس
- ٤٦ وأبي المكرم المشرف
على خلاص الرعيّة خائف
- ٤٧ برحمتو الرب يثبّتهم
وكل من يمشي بطاعتهم
- ٤٨ يا رب ارحم ناقلها
وكل من آب وتاب بقولها
- ٤٩ في الوطى بعيد من الوعر
وخدمتمو مقسومة بالشهر
- ٥٠ يجيبوا له الشمع والبخور
ومن كثرة توقيد النور
- ٥١ نطلب من الله الجبار
وينقذهم من عذاب النار
- في طول الليل سهراني
وهو مار بولس الخامس
الطاهر الطوباني
اعني البطرك يوسف^١
بحسب الأمر الرّبّاني
كل الرؤساء برفقتهم
باستقامات الإيمان
وكاتبها مع سامعها
يخلص من النيران
بقرب مكانه جاري النهر
للملكي والموراني
هدايا مع قربان ونذور
اسودّت كل الجدران
يغفر خطايا الحضار
بشفعة ذا النوراني

^١ يريد البطريرك الماروني يوسف العاقوري (١٦٤٤-١٦٤٨)

أناشيد لتكريم القديس جاورجيوس في الطقس

البيزنطي

* بما أنك للأسرى مُعتق وللمساكين مجبر وللسقماء طبيب، وعن الملوك مناضل، أيها العظيم في الشهداء جاورجيوس المظفر، أشفع إلى المسيح الإله في خلاص نفوسنا.

* نحن اللاجئين إلى معونتك السريعة الواقية، نبتهل إليك يا شهيد المسيح المظفر أن تنقذ مادحيك من أشراك العدو وجميع صنوف المخاطر والشرور، لنصرخ: السلام عليك أيها الشهيد جاورجيوس.

* فَلَحْكَ^١ الله، فصرتَ للتقوى فلاحاً كريماً جداً وجمعت لنفسك حَزَمَ الفضائل. فإنك زرعت بالدموع فحصدت بالسرور وجاهدت بالدم فنلت المسيح، وأنت أيها القديس، تمنح الجميع بشفاعتك غفران الزلات.

* جاهدت بالإيمان حسناً، أيها المجاهد في سبيل المسيح، وبه أخزيتَ كفر المضطهدين وقربتَ لله ذبيحة مقبولة، فلذلك أحرزت إكليل الظفر، وأنت أيها القديس تمنح الجميع بشفاعتك غفران الزلات.

^١ تلميح إلى اسم جاورجيوس ومعناه: فلاح الأرض أو حارثها.

جنود مجهولون

إحدى غايات كتابي هذا، كما ذكرتُ في المقدمة، هو "أن نشكر ونخلد ذكرى من عَمِلَ وَتَعَبَ وضحى بماله وحياته لإشادة هذا الصرح العظيم، لمجده تعالى"، فلا بد لي من أن أذكر في نهاية هذا الكتاب "جميع" من عَمِلَ وَتَعَبَ وضحى... ولكن ذلك مستحيل.. فكم من "أرملة" وضعت "فلسها" في "صندوق التقادم" لم يَرها سوى يسوع بالذات (لوقا ٢١: ١-٤) هو الذي يكتب أسماءهم في "سفر الحياة". لقد استقيتُ هذه الأسماء من حضرة الأرشمندريت اغناطيوس ديك الذي تولّى الإشراف بكل إخلاص وأمانة على البناء والمحاسبة وإدارة الكنيسة منذ بدايتها تقريباً أو بالأحرى منذ نقلها من الشرعسوس إلى حي السليمانية وحتى عام ١٩٨٧، حين أوكل إليّ المطران ادلبي إدارة الكنيسة وتكملة ما ينقص فيها. كما استقيتُ هذه الأسماء من السيد جبرائيل كريم مصري "الوكيل الأمين" الذي عاصر البناء منذ بدايته وحتى نهايته وكان المشرف على العمال وصلة الوصل بين المهندسين والمنفذين والعمال والمحاسب... الخ... أشكر حضرة الأب اغناطيوس وحضرة السيد "أبو كريم". وليعذرني من "تعب" وضحى من أجل هذه الكنيسة ولم ير اسمه في هذا الكتاب.. من مسيحيين ومن أخوتنا المسلمين!

^١ من يرى نفسه مغبونا في هذا "النسيان" فليكتب إلينا.. عسانا في طبعة ثانية، إن شاء الله، نذكر اسمه.

إن بعض هذه الأسماء وردت في الكتاب.. أما هنا
"فتكملة للفائدة" وقد يكون الشخص قد عمل في أكثر من
مجال.

ونبدأ بأسماء أعضاء اللجنة الفنية التي أشرفت
على بناء وتجهيز المزار. السادة:

جورج مظلوم	جودت انطاكي	فتحي انطاكي وابنه جورج
جوزيف جرمق	ظافر طنبة	جوزيف حلب
غفريل قهواتي	جورج شامي	جوزيف جميل منصور

أما أعضاء اللجنة لجمع التبرعات فهم السادة:

نافع اليان	انطوان شعراوي	ليون ثابت	رزق الله سلوم
جورج انتيبا	عدنان بستاني		

ثم نذكر على قدر الإمكان جميع من تعب وعمل وتبرع
وصلى من أجل إنجاز الأعمال كافة، لمجده تعالى وخلاص
الإنسان.

المحاسب والمشرف:

الأرشمندريت ثاوفانوس زيتونة من البداية حتى عام ١٩٦٨ حين غادر
حلب إلى الأرجنتين

الأرشمندريت اغناطيوس ديك "... لولب الحركة في تحقيق المشروع
فكان الساهر الأمين على تنفيذ أعمال الكنيسة بكاملها من أول ضربة
معول لحفر الأساس حتى آخر مسمار ثبته النجار". وقد خلف أيضاً
الأرشمندريت ثاوفانوس في المحاسبة منذ عام ١٩٦٨ حتى عام ١٩٨٧

^١ النشرة الطائفية للروم الكاثوليك عام ١٩٧٩ العدد ٣

المهندسون:

مكتب ولفور بالي (ايطاليا): وليفور بالي (سوري حلبي)
دي استيفانو (ايطالي)، زويساني (اسباني)

المهندسون المتقنون:

جورج مظلوم كوران أزرق جودت انطاكي جوزيف حلب

والمهندسون الذين تدربوا عند المهندس جورج مظلوم:

نجيب انطوان شنكجي سالم حفار كريم منش

المشرفون على سير الأعمال

جوزيف جرمق غفريل قهواتي ليون ثابت الياس يوسف عازار
(مع المساعدة المالية السخية)

المراقبة

جوزيف كرموش غفريل قهواتي حتى عام ١٩٦٦
جبرائيل كريم مصري منذ أيار ١٩٦٧ وحتى نهاية الأعمال

متعهد البناء

جوزيف آشجي الياس إبراهيم عازار

البناءون

توفيق آشجي كريم عطون الياس سابا

مساعدة بناء: أبو داود

الفعلة

الياس صوص	يوسف أيلو	بشارة أبو حمرة
جرجس عجمي	جورج سوسو	إبراهيم مشارقجي
محمد دمدم وأخوه تركي	جورج خليل خوام	ميساك بيكاريان
توفيق كبابة	زكي حموي	جبرا قهواتي

النحاتون

أمين آشجي	صبحي عازار	عبود طنطاوي	جبرا دايخ
صبحي قهواتي	الياس مشاطي	عبود بدوي	الياس بدوي
نخلة دريخا	جرجي طنطاوي	عبود دايخ	جميل طحان
نخلة مار دو	جوزيف بلدي	اكوبجيان بولاديان	أحمد داي
محمود حمتي	محمد بليد	جرجي طنطاق	جان ندره
حنا سرياني	جوزيف سليم بوبو		

حضر الأتربة: اسعد أبو القوس

أعمال الزريقة

أدوار بريمو وأولاده سالم وجوزيف ووديع جورج ارناؤوطي ستراك

أعمال التجارة: كميل وعادل وسامي وجورج وانطوان قيمة

أبواب الكنيسة العليا: جوزيف بطش (تبرع من فريد كارك)

أعمال الحدادة

جوزيف نعيم راهب (في المزار والسيلاج الخارجي)، اديب جورج دوماط
(في الكنيسة العليا)، نصري وأخوه يوسف يعقوب

أعمال البيتون

معلم خاجو ليون دير ورطانيان ليون نجاريان اوقاهايان

السقالات الخشبية: جورج ارنأؤوطي وكمال فلسطيني

الكهرباء

عادل توما	محمد عبدو	بوغوص	فاجيه
جورج شامي	جيرو وأخوه	جلال طرابيشي	ليون شرشفجيان
اسبر غالي	منير سمان	جوزيف بالي	

كهرباء الجرس: انطوان حنا وفرج الله عياط

التمديدات الصحية: ارتين يعقوبيان

شغل الثريات: فوزي عبدو وأولاد زلط

أعمال الدهان

جورج وريمون وادوار حداد جوزيف جلوف صبحي كبابة

تلبيس الدرج ومرمر الهيكل: نحاس وفستق
تلبيس الدرج الداخلي (موزاييك): محمد محمود ديبة
تبليط المزار: محمد أبو بكرى حسيكو محمد ناولو
تبليط الكنيسة العليا: محمد أبو عبدو محمد صهرىج
حفر مرمرة الهيكل الكبير: عبدو عضلة
تبليط الصالة التابعة للمزار: يوسف وادوار وريمون غنوم (نمنم)
تنفيذ الهياكل: جبرائيل مصرى

أما مصادر مواد البناء فهي:
بلاط أرض المزار مع تلبيس العواميد: معمل روجه عبجي ويوسف
مسرك دادور وسليم كرموش
بلاط أرض الكنيسة: محمد شحرور (خان العسل)
أحجار النحت: محمد صهرىج ويوسف العلى
البحص والنحاتة واللبن: عابد مصرىة وزيتونيان
مرمر الدرج الخارجى مع البلاط: معمل نحاس وفستق ومزيك مع
المرمر الإيطالى للهياكل
تلبيس الدرج الداخلى موزاييك: معمل محمد ومحمود ديبة
البلور الملون: حنا جولخ

بلاط المزار حجر أبيض وأصفر: معمل روجه عيجي وشريكه
ملكون

بلاط أرض الصالة: معمل هرشو (برية المسلخ)

تلبيس أعمدة المزار بالحجر الأصفر: معمل يوسف وقيصر
دادور وسليم كرموش

الحجر الأصفر: من مقلع عبود دايه والحجر الأبيض النحت محمد
صهريج وأبو علي (سد الشهباء)

تلبيس أعمدة الكنيسة بالحجر الأبيض: (منشرة) حكمت حنوش

الحراس: زكي حموي عبود يتيم جبرا قهواتي

مقاعد المزار: (وهي ٥٤ مقعداً) جورج وفوزي ونعوم قيمة

مقاعد الكنيسة العليا: ٧٠ مقعداً جورج انطكلي و ٢٠ مقعداً بشير
قطاع جبال

قبة الهيكل: أولاد انطوان رزق الله عضومية

ستائر أرجوانية للأيقونسطاس (المزار والكنيسة العليا):

السيدة روجينا مخلوطة - عضومية

التدفئة: هندسة ودراسة عبود الياس خضري وتنفيذه

الصوت: انيس هندية

اللوحات الجدارية

جبران هدايا (في الحنية الوسطى: لوحة الابتهاال)

ريمون خوري (في الحنيتين الجنوبية: لوحة الثالث
والشمالية: لوحة الميلاد)

فسيفساء واجهة الكنيسة: من صنع الفنان أ. بيروتي A. Pirotti
وثبتتها في مكانها الفنان الإيطالي فبريانو فافري Fabriano Favret
يوم أحد مستقيمي الرأي أو الأيقونات في ٢٠ شباط ١٩٨٣ وهي صورة
طبق الأصل عن الأيقونة المكرمة في كنيسة المزار وقطرها ٤,٥٠ أمتار
نقل الأيقونسطاس ومحراب أيقونة مار جرجس: بهمة وفن
واشراف جورج فتحي انطاكي

أيقونسطاس الكنيسة العليا: المتبرعان والمنفذان:
فارس وحبيب أبنا سامي حفار
بيعش النعام أمام الأيقونسطاس: من السودان - سيادة المطران بولس
أنطاكي

القناديل من النحاس أمام الأيقونات: عبد الرحمن النحاس
رسام الأيقونات ال ٣٦ وكذلك ١٠ أيقونات للأعياد الكبرى
(منقولة): الرسام جورج الياس خوام
إنارة الأسطحة:

المهندسون
ادكار كبوجي سلوى صقال تيدوري جورج عضومية فرج عياط

تنفيذ
فرج الله عياط جوزيف بالي إبراهيم دنهش

الصلبان الخمسة التي تعلو القبة الخمس: دراسة وتنفيذ فرج الله
عياط - والحداد: نصري فايز يعقوب وأخوه يوسف

الخدم الذين تعاقبوا كهندلفت:

جرجي الياس بطيخة	وحيد قهواتي	جوزيف مامو
حبيب خوام	عبود بنا	إبراهيم راجي حجار
سامي نصور	فرج الله سقيفة (تبرع)	أمين الياس خضري
باسيل ميشيل سيوفي		

والآباء الكهنة

الأب اغناطيوس ديك	يوحنا جاموس	جورج بلدي
نعمان رويق	عابد آشجي	جان كرباج

أما مشروع بناء مدرسة العناية فقد قام به المطران ناوفيطوس
ادلبي ونفذه الأب ميشيل يتيم وسُجِّلَت المدرسة باسم الأب
يوحنا جاموس وإدارته منذ أيلول ١٩٧٥...

"بارك يا رب كل من تعب وعمل وضحي!..."

المراجع

١. العظيم في الشهداء جاورجيوس المظفر: الأرشمندريت
ثاوفانوس زيتونة
٢. ميمر في إكرام الأيقونات لثاوذورس أبي قرّة - تحقيق
الأب الدكتور اغناطيوس ديك
٣. الأيقونة: البنية الداخلية والبعد الروحي: الأب سابا
أسبر
٤. عدد خاص ممتاز من النشرة الطائفية للروم الكاثوليك لعام
١٩٦٩
٥. أعداد مختلفة من النشرة الطائفية للروم الكاثوليك - حلب
٦. الأيقونة الحلبية - المطران ناوفيطوس ادلبي
٧. كتاب السنكسار - المطران ميخائيل عساف - طبعة ثانية
٢٣ نيسان
٨. الصور المقدسة أو الأيقونات: الأرشمندريت انطوان هبي
٩. كتاب صلوات طقسية: الميناون
١٠. الأيقونة شرح وتأمل: السيدة إيما غريب خوري

الفهرس

الصفحة

٧	إهداء
٩	المقدمة
٩	الفصل الأول: حياة القديس جاورجيوس بين التاريخ والأسطورة
٢١	التاريخ
٢٧	الأسطورة
٢٧	الفصل الثاني: مار جرجس في حلب
٢٧	في منطقة الشرعسوس
٣٤	في منطقة السليمانية
٣٨	المرحلة الأولى
٣٩	المرحلة الثانية
٤٣	المرحلة الثالثة
٤٥	مدرسة العناية الخاصة
٤٦	تدشين الكنيسة العليا
٤٩	الفصل الثالث: أعمال تكميلية لا بد منها
٤٩	١. التدفئة
٥٠	٢. الأيقونسطاس
٥٣	ولكن لماذا الأيقونسطاس!؟
٦٣	الأيقونات: وقائع
٦٦	التاريخ

٧٩	أيقوناتنا الملكية
٩١	بعض الأسماء
٩٩	فن ورمز وروحانية
١٠١	الأيقونة والليتورجيا
١١٣	الرسام
١١٩	قائمة بأسماء أيقونات الكنيسة
١٣٧	أعمال تكميلية أيضاً:
١٣٧	قبة الهيكل
١٣٧	المقاعد
١٣٨	الإنارة الخارجية
١٤١	لوحات جدارية
١٤٥	أمنية ومشكلة
١٤٦	مدحة مار جرجس
١٥٢	أناشيد لمار جرجس
١٥٣	جنود مجهولون
١٦٢	المراجع
	التأمل في بعض الأيقونات:
٢٤	أيقونة مار جرجس
١٠٩	أيقونة السابق يوحنا المعمدان
١١٠	أيقونة الميلاد
١٢٧	أيقونة النزول إلى الجحيم: القيامة
١٢٩	أيقونة الصليب
١٣٠	أيقونة السيد
١٣٢	أيقونة السيدة

صدر للمؤلف

الطبعات

الحب الكبير	١٩٦٩	١٩٩٤
رسالة فقير	١٩٧٢	١٩٨٨
إنسان كرّس نفسه للحب	١٩٨٠	
سيرة فقير	١٩٨٤	٢٠٠٢
نبذة عن الرهبانيات العاملة في سوريا	١٩٨٥	

بين ١٩٨٣ - ١٩٨٥

رسائل الطوباوي انطوان شفرية	١٩٨٩	
أشكرك ربي لأنني امرأة	١٩٩٢	٢٠٠٢
أيها المسيح الكلمة	١٩٩٦	
مار جرجس في حلب	٢٠٠٢	
تُطلب هذه الكتب من		

• المؤلف أو أحد كهنة كنيسة مار جرجس حلب هـ ٤٦٤٤٣٠٣

• المكتبة الروحية - حلب هـ ٢٢٤٦٢٦٩

• مكتبة بطريركية الروم الكاثوليك - دمشق هـ ٥٤٣٣١٢٩

• مطبعة الإحسان - حلب هـ ٢٢٣٩٨٦٩

حيث تمت طباعة كتاب (مار جرجس في حلب)

عيد السيدة ٢٠٠٢

